مكتبة الأسرة
مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٣

د. جابر عصفور

مواجهة الإرهاب

قراءات فى الأدب المعاصر



الأعمال الخاصة

مهرجان القراءة للجميع
للطفل - للشباب - للأسرة
جمعية الرعاية المتكاملة

مواجهة الإرهاب

قراءات فى الأدب المعاصر

اسم العمل الفنى: مواجهة الإرهاب
التقنية: حبر شينى على ورق
المقاس: ٣٥×٥٠ سم

محمد حجى (١٩٤٠)

فنان مصرى شديد التميز، تخرج فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة (قسم التصوير)، واشتهر بإجادة فن البورتريه (الوجوه)، يميل فى لوحاته إلى استخدام أساليب الحفر الحديثة، وتعتمد رسومه على البساطة والواقعية، وهو صاحب رؤية فنية وسياسية واجتماعية.

عمل قبل تخرجه بمجلة المنصورة، وروز اليوسف، وصباح الخير، وجامعة الدول العربية (تونس/ مصر) مديرًا للفنون والنشر. وله مجموعة من كتب الفن التشكيلى: رسوم من ليبيا، شمال يمين، أحلام نجيب محفوظ، لوحات من القرآن الكريم: وهو مشروع عالمى بكل المقاييس.. ويعد محمد حجى علامة جرافيكية بارزة، فهو فنان صاحب خبرة وبصيرة وأسلوب لا تخطئه العين

محمود الهندى

مواجهة الإرهاب

قراءات فى الأدب المعاصر

د. جابر عصفور

مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٣

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الفكرية)

مواجهة الإرهاب

د. جابر عصفور

تصميم الغلاف
والإشراف الفنى:
الفنان : محمود الهندى
الإخراج الفنى والتنفيذ:
صبرى عبدالواحد
الإشراف الطباعى:
محمود عبدالمجيد
المشرف العام :
د. سمير سرحان

الجهات المشاركة:
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة التنمية المحلية
وزارة الشباب
التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم:

لا سبيل أمامنا للتقدم والرقى وملاحقة العصر إلاّ بالمزيد من المعرفة الإنسانية.. نور يهدينا إلى الطريق الصحيح، ولأن مكتبة الأسرة أصبحت أهم زهور حدائق المعرفة نتنسم عطرها ربيعًا للثقافة المصرية الأصيلة.. فإننا قطعنا على أنفسنا عهدًا ووعدًا ليس لنا إلا الوفاء به لتثمر شجرة المعرفة عطاءً للأسرة المصرية.

د.سمير سرحان

مفتتح

صدمتنى - كما صدمت الكثيرين من أمثالى - أحداث الإرهاب التى تمسحت - زورا وبهتانا - بالدين الإسلامى الحنيف منذ السبعينيات، ودفعتنى إلى الاهتمام البحثى بمجالات الإرهاب وأسبابه، فضلا عن جذوره وتجلياته، سواء فى تراثنا العربى القديم أو عالمنا الحديث والمعاصر. وكان هذا الاهتمام، ولا يزال، يتحرك فى المجال الأدبى الذى أنتسب إليه على مستوى التخصص، ويبدأ من منظور الناقد الأدبى الذى لا يتباعد عنه إلا ليعود إليه بما يزيد من وعيه بما حوله، فيسهم فى تعميق إدراكه للعلاقات السياقية التى تصل بين الأحداث، وذلك فى مدى الظاهرة التى تتجسد بمناقلة الأسباب والنتائج.

وقد ظهرت البوادر البحثية الأولى لهذا الاهتمام فى الدراسة التى نشرتها عن «بلاغة المقموعين» سنة ١٩٩٢. وكانت هذه الدراسة محاولة لتتبع الوعى البلاغى والنقدى بالقمع، فى موازاة تجلياته الأدبية فى التراث العربى الذى انشغل بأشكال القمع انشغاله بواحد من أبرز الهموم التى ظلت تؤرقه. وقد سعى هذا التراث - بإبداعه الأدبى - إلى تعرية ممارسات القمع بالكلمات، الكلمات التى لا تزال تلعب دورا شبيها بقناع برسيوس

الذى لاقى به الميدوزا الرهيبة، وقضى عليها بأن وضعها فى مواجهة صورتها التى انعكست على صفحة درعه الصقيل كالمرآة، فرأت الميدوزا من بشاعة وجهها ما أفضى بها إلى الدمار.

والواقع أن تجليات القمع فى التراث كثيرة، منسربة فى عناصر التراث العربى، موصولة به، لا يمكن فصلها عنه، كأنها عروق الرخام التى لا يمكن عزلها إلا بتدمير السطح الذى أصبحت بعضا منه، فحضور القمع - فى تجلياته التى تبدو بلا نهاية - حضور طاغ، قاهر، فى سياقات دالة من ميراثنا الحضارى والثقافى الذى ينوء بما يحمل من آثار الاستبداد والطغيان والظلم والتعصب والتطرف، فضلا عن الإرهاب الذى مارسه الحكام على المحكومين، أو مارسه المحكومون على أنفسهم، تجسيدا لمأساة القمع الذى يعيد المقموع إنتاجه، كما تعيد المرآة إنتاج الصور الواقعة عليها، فيصيب به المقموع نفسه أو غيره من المقموعين فى تراچيديا المقتولين القتلة.

وقد اهتم اسلافنا من كتاب التراث بأشكال القمع ووقائعه، فرصدها مؤلفون عديدون، إما على سبيل التخصيص أو على سبيل التعميم، وذلك على نحو ما فعل أبو الفرج الأصفهانى فى كتابه «مقاتل الطالبيين»، والحافظ عبد الغنى بن سعيد الأزدى فى

كتابه «المتوارين الذين اختفوا خوفا من الحجاج بن يوسف»، وأبو عبد الله نعيم بن حماد المروزى صاحب «كتاب الفتن»، وأبو العرب محمد بن أحمد بن تميم التميمى صاحب «كتاب المحن»، والإمام الحافظ أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشى الدمشقى صاحب «النهاية فى الفتن والملاحم». وكان من الطبيعى أن يتطرق القدماء للسجون ومآسيها، كما فعل التنوخى كتابه الشهير «الفرج بعد الشدّة» الذى يضم الكثير من حكايات السجون العربية التى تخصص فيها صفى الدين أبو الفتح عيسى بن البحترى الحلبى بكتابه «أنس المسجون وراحة المحزون». وأحسب أن هذين الكتابين أعانا مؤلفا حديثا على الكتابة فى الموضوع، مع وصلهما بغيرهما من المظان التراثية. أعنى أحمد مختار البزرة صاحب كتاب «الأسر والسجن فى شعر العرب، تاريخ ودراسة».

وقد واصل المحدثون الحفر فى قرون التراث بحثا عن تجليات القمع، فكتب هادى العلوى عن «الاغتيال السياسى فى الإسلام» و«من تاريخ التعذيب فى الإسلام»، كما كتب محمد حسين الأعرجى عن «جهاز المخابرات فى الحضارة الإسلامية». وأضيف إلى ذلك كتاب عبد الأمير مهنا وحسين مرتضى «أخبار المصلوبين وقصص المعذبين فى العصرين الأموى والعباسى». وكان كتاب عبود الشالحى «موسوعة العذاب» فى سبعة مجلدات

ذروة التأليف فى تأريخ تجليات القمع فى التراث العربى. وقد اندفع مؤلف هذه الموسوعة - النادرة والمتميزة فى قيمتها - إلى استقصاء هذه التجليات من مصادر التراث، احتجاجا على أشكال القمع الحديث والمعاصر، وذلك بالكشف عن جذوره وأصوله التى تتابعت وتواصلت.

ويلفت الانتباه أن أغلب الكتب السابقة - إن لم يكن كلها- لمؤلفين عراقيين، انتدبوا أنفسهم للكشف عن جذور القمع وأصوله فى التراث العربى، احتجاجا على ما عاينوه بأنفسهم، هم أو أقرباؤهم أو معارفهم، ومحاولة لفهم أسرار الاستمرار فى أجهزة القمع وآلياته، وشهادة على بطش نظام الحكم فى بلدهم الذى أسرف إسرافا وحشيا فى التنكيل بالمعارضين والمختلفين، على نحو لا مثيل له ولا شبيه إلا فى العصور التى كان فيها أسلاف صدام حسين وأشباهه. ولذلك يهدى محمد حسين الأعرجى كتابه إلى أرواح شهداء القمع: يعقوب النجار العامل العنيد شهيد أقبية التعذيب فى مديرية أمن النجف ١٩٦١، ونزار حبيب الأعرجى شهيد انتفاضة معسكر الرشيد ١٩٦٣، وفاضل صالح الأعرجى شهيد انتفاضة آذار ١٩٩١، وغيرهم من الذين لم تذهب تضحياتهم سدى. وهو إهداء دال، يمضى فى الاتجاه نفسه الذى مضت فيه موسوعة عبود الشالحى الموجعة والمؤلة فى شمولها

واستقصائها والدأب الذى كتبت به، والذى أقتضى سنوات عديدة من العمل المخلص الذى يستحق التقدير والإشادة.

والواقع أن ما تكشف عنه الكتابات السابقة تتعدد معانيه، ويكشف عن جرائم القمع، كما يكشف عن أشكال مقاومتها على نحو مباشر أو غير مباشر. وما أعنيه بالمقاومة غير المباشرة هى المقاومة بالحيلة، أو بالكتابة المراوغة التى تقول الحقيقة بلغة لا توقع أصحابها فى براثن القامعين. وقد قادنى البحث عن «بلاغة المقموعين» إلى اكتشاف المؤلفين الذين اهتموا بالمقاومة بالحيلة، والمراوغة باللغة الأيسوبية. ومن هؤلاء أبو بكر عبد الله بن محمد ابن أبى الدنيا (المتوفى ٢٨١هـ) الذى ترك لنا «مداراة الناس» و«كتاب الصمت وآداب اللسان». ويمكن أن نضيف إليه أبا بكر ابن دريد الأزدى (المتوفى ٣٢١هـ) صاحب «كتاب الملاحن» التى تقول شيئا وتعنى شيئا آخر، فاللحن تورية تعلن غير ما تبطن. وكتاب الملاحن ألفه صاحبه «ليفزع إليه المُجبر المضطهد على اليمين، المُكْرَه عليها، فيعارض بما رسمناه، ويضمر خلاف ما يُظهر ليسلم من عادية الظالم، ويتخلص من جنف الغاشم».

وتلفت كتب أمثال ابن دريد إلى كثرة أشكال مقاومة القمع بحيل الكتابة. ولذلك لم يكن من قبيل المصادفة أن يتأصل السرد القصصى، تراثيا، فى مواجهة القمع واحتجاجا عليه. وكان ذلك

منذ أن تولد هذا السرد لغة تبعد سيف الجلاد عن رقبة الراوى أو القاص التى تفتدى بقية الرقاب. ولذلك انتشرت رمزية أشباه الحكيم «بيدبا» فى طرقات المدن العربية القديمة على ألسنة المتمردين الذين استبدلوا الحرية بالضرورة، وقاوموا الإرهاب بالكلمات التى كانت بديلا من الموت. وتجسّدت محاكمة الحيوان للإنسان، عند إخوان الصفا وأشباههم، إعلاء من شأن العقل الإنسانى، وتطلعا إلى إمام يملأ الأرض عدلا ورحمة بعد أن ملئت جورا وإرهابا. وتحولت حكايات «شهر زاد» إلى احتجاج مراوغ على قمع التراتب الاجتماعى، ورفض لتدنى المنزلة الاجتماعية المفروضة على أمثال الجارية «تودد». وظلت السير الشعبية دفاعا عن الهوية القومية فى مواجهة الإرهاب الأجنبى المهدِّد لوجودها، كما ظلت سردية حى بن يقظان فى الأندلس أمثولة تنقض التراتب القمعى المفروض على علاقات المعرفة.

وقد دفعنى الوعى بزمن الرواية العربية إلى إعادة تأمل القمع فى صوره الحديثة، خصوصا من زاوية العلاقة بين الزمن النوعى المولِّد للرواية العربية وأشكال القمع التى كانت دافعا من دوافع انبثاقها واندفاعها فى مسيرتها الصاعدة. ولذلك أكدّت – فى كتابى عن «زمن الرواية» سنة ١٩٩٩ – أن الرواية العربية لم تتوقف عن تحرير مبدعيها من سطوة كل سلطة تمارس القمع أو

الإرهاب باسم الدين أو السياسة أو الأخلاق، أو حتى التقاليد الأدبية، وأن الرواية العربية لم تكف، قط، عن مناوشة المردة بحيل السرد، أو ترويض الجبابرة العماليق، كي تدخلهم إلى قمقم الحكايات، أو مواجهة القمع والإرهاب بما يحول بينهما والقضاء على وعود المستقبل وأحلامه.

– ٢ –

ولا فارق جذريا بين القمع والإرهاب في ذلك السياق، فالقمع قهر وإذلال وإجبار، والإرهاب تخويف وترويع وتفزيع، وكلاهما يلتقي في دلالة ممارسة العنف التي تتعدد أسبابها، ويختلف الفاعلون لها، أو يتباين المنفعلون بها، لكن لا تختلف نتائجها التي تستأصل الإمكانات الواعدة للحوار أو الاختلاف أو المغايرة أو الوجود الحر أو الحضور الخلّاق، فكل فعل من أفعال القمع ممارسة للإرهاب، والعكس صحيح بالقدر نفسه. وكلاهما لصيق بالتعصب الذي هو أصل لهما، ودافع أساسي من دوافعهما؛ فالتعصب علتهما الأولى، خصوصا في المدار المغلق الذي ينقلب به العقل على مبدئه الحيوي، فيصادر حرية غيره التي لا معنى لحريته هو من غيرها، ويستأصل المختلف فكريا بالعنف المعنوي أو المادي، فارضا ما يراه، أو يجمد عليه، على أنه الحق الوحيد والحقيقة المطلقة.

وقد قادنى بحثى فى ميراث القمع إلى تعدد أسبابه الاجتماعية والسياسية والفكرية والدينية. وهى أسباب يؤدى كل واحد منها إلى نتائج سلبية فى مجاله، كما تؤدى مجتمعة إلى آثار أكثر ضررا من الآثار الناجمة عن أى واحد منها بمفرده، فصيغ الجمع فى إيقاع الضرر أفعل من صيغ الإفراد، والكوارث المترتبة عليها كوارث مركبة، متضاعفة، تتضافر أسبابها، وتتجاوب مقدماتها، وتتفاعل عواملها التى تؤدى إلى التعجيل بالنهاية المحتومة، وتوسيع دوائر امتداد ما يتولد عنها من نتائج مباشرة أو غير مباشرة.

وأغلبنا يعرف كيف يؤدى التصلب الاجتماعى إلى القمع الذى يغدو علامة على استئصال إمكانات الحراك الاجتماعى، جنبا إلى جنب التراتب القسرى الذى يفرض عدم مخالفته كما يفرض العقاب على المخالفة بالقدر نفسه. وغير بعيدة عن ذلك ثنائيات التقابلات الحدِّية التى تمايز بين كبير العمر وصغير العمر، وبين الرجل والمرأة، وبين الأصلى والوافد، وبين الأصيل والهجين، أو الأصلى والمولّد، وبين الغنى والفقير، وبين الدينى والمدنى، وبين الأنا والآخر. وهى ثنائيات تقاوم التغير بالعنف فى غير حالة، وتخلع القيمة الموجبة على أوائلها، والقيمة السالبة على ثوانيها، مثبتة مبدأ التراتب الذى ينحدر من الأعلى إلى الأدنى

كما تنحدر النواهى التى تعمل على ثبات التراتب وعدم المساس بالتمايزات الحدِّية التى تفصل بين أطراف الثنائيات المتعارضة أو المتضادة. والقمع الذى يبديه المجتمع كله، أو بعض طوائفه، أو حتى بعض أفراده الذين يزعمون الإنابة عن غيرهم، هو ممارسة العنف المادى أو المعنوى التى تعمل على إبقاء التراتب والتمايز الاجتماعى كما هو، والحفاظ على التقاليد فى جمودها، مصانة من تمرد المتمردين أو خروج الخارجين.

ويعرف المثقفون الذين اصطدموا بالسياسة، فى صورها المتعددة، ما يمكن أن يقترن بالسلطة السياسية المستبدة من ممارسات عنف مادى ومعنوى، هى أشكال متعددة من الإرهاب التى تبقى به هذه السلطة على استمرار الطاعة المفروضة على رعاياها من ناحية، وعلى من يحاولون انتقادها أو مساءلتها، أو الاختلاف معها أو عنها، ناهيك عن الخروج عليها، من ناحية مقابلة. ولا تتوقف الممارسة العقابية – فى مدى ممارسات العنف المعنوى والمادى – على الأجهزة القمعية للدولة، الجيش والشرطة وغيرهما من مؤسسات العقاب والانضباط، حيث المعتقلات والسجون المليئة بأدوات التعذيب وأنواعه الوحشية، وإنما يجاوز الأمر ذلك إلى الأجهزة الإيديولوچية للسلطة نفسها، أو الدولة، حيث ما يتولد عن هذه الأجهزة، أو تبثه، من رسائل يراد بها

تثبيت الوضع القائم، وتأكيده بما يغدو تخييلا بسلامته، وإقناعا بضرورة دوامه، في مجالات التعليم والتثقيف والإعلام التي تتضافر لتحقق الأهداف السياسية للسلطة أو الدولة أو النظام الذي يفرض نفسه على شعبه، متجسدا في رئيسه الذي تتجمع في علاقاته مثالب المثلث المتكرر: الاستبداد والفساد والظلم، وهي المثالب التي يمكن أن تقترن بالخيانة كما حدث قديما وحديثا، في العواصم العربية، على امتداد التاريخ العربي الذي لم يخل من القمع والإرهاب.

والقمع الفكري كالإرهاب الفكري له وجهان. وجه يتصل بالدولة المستبدة التي تفرض الإجماع والإذعان بالقوة، رافضة الحوار الذي ينطوي على إمكان الاختلاف، أوالمساءلة التي يمكن أن تفضي إلى التشكيك في الشرعية، أو الخروج على الإجماع أو الإذعان بتفكير نقضي أو ثوري يغدو نوعا من الخيانة التي تستوجب الاستئصال المادي أو المعنوي. وإذا لم يكن الاستئصال مستحبا - في أوقات بعينها، وشروط ملازمة - فعمليات الاحتواء، أو الغواية، أو الإلهاء، موازية لعمليات الإقصاء، أو التهميش، أو التهوين، أو التسخيف، أو التشكيك، أو التحويل التي يمكن أن تؤدي - على نحو أكثر مراوغة، وأقل إيلاما - ما تؤديه وسائل الاستئصال المادية في متوالية الانضباط والعقاب.

وبديهى أن تسهم فى عمليات القمع المراوغة كتابات ورسائل إيديولوجية يؤديها حماة النظام أو السلطة، أو مثقفوها الذين يتطابقون معها فى الهدف والغايات.

أما الوجه الآخر من القمع فهو الوجه الذى يتصل بممارسة الأفراد أو الجماعات الموازية للدولة، والمنفصلة أو المستقلة عنها فى الأهداف والغايات. ويحدث ذلك حين يتجمد الفكر على نفسه، ويغدو نوعا من التعصب الذى لا يعرف المرونة أو التسامح، سواء على مستوى الافراد أو الجماعات. ورفض المختلف أو الاسترابة فيه قرين رفض الاختلاف وفرض الإجماع. ونبذ الحوار - متكافئ الأطراف - هو اللازمة الطبيعية لرفض التسامح مع الآخر، أو تقبل الاختلاف، أو وضع الأفكار المتنازع عليها من الآخرين موضع المساءلة.

والحوار الحقيقى علاقة عقلية بين أكفاء، لا يتمايز واحد منهم فى الوضع المعرفى أو المكانة الفكرية، وكل واحد منهم على استعداد لتعديل المواقف التى بدأ منها، والاقتراب من غيره فى فاعلية الحوار التى يمكن أن تنتهى إلى مواقف جديدة، تستوعب التناقض الاستهلالى وتجاوزه جدليا. ولكن هذا النوع من الحوار مرفوض فى أحوال التعصب التى هى إيمان مطلق بسلامة الأفكار المعتنقة، وذلك على نحو تغدو معه الحدِّية فى التمسك

بالفكرة نوعا من الصلف الذى يضع المغاير فى الموضع الأدنى المحاط بالريب والتهم فى كل الأحوال.

والمسافة بين التعصب الفكرى والقمع الناتج عنه كالمسافة بين السبب والنتيجة، فى فعل الممارسة التى تبدأ من الكلمات وتنتهى بالأفعال. وإذا كان القمع بالكلمات يبدأ بالتهوين أو التشكيك، فى مدى التبادل اللغوى أو الممارسة الخطابية، فإنه يجاوز ذلك إلى التخوين أو التكفير، خصوصا حين يتجلى الجانب الأصولى من حدِّية الأفكار التى ينبنى عليها التعصب، فلا تمايز الممارسة القمعية - فى التحليل الأخير لآلياتها - بين أصولية المتعصب الدينى أو أصولية المتعصب لأى فكر، فالأصل فى التعصب واحد، والفعل الأصولى واحد فى كل أنواع الفكر الذى يجمد على ما هو عليه، ويتحول إلى يقين زائف بسلامته الذاتية وضلالة كل اختلاف معه أو عنه. والنقلة من ممارسة عنف القمع اللغوى إلى عنف القمع المادى يسيرة، يبررها ما ينبنى عليه التعصب من رفض الآخر، وما تؤدى إليه الأصولية من ضرورة إقصائه أو استئصاله، كى يخلو لها المجال فى ممارسة تأثيرها الإيديولوجى وتوسيع دوائره التخييلية.

ولذلك لا يختلف القمع الدينى عن القمع الفكرى، فالقمع الدينى يبدأ من عمليات تأويل بشرية، تدعى العصمة لنفسها،

وتزعم احتكارها للمعرفة الدينية التى لا يشاركها فيها غيرها، كأنها امتياز لا يجاوزها إلى المختلف عنها. ولوازم القمع ونواتجه مبررة فى هذه التأويلات بعمليتى إنابة أو اتحاد تخييليين. الأولى قرينة ما يقوم به منتجو هذه التأويلات من دعوى الإنابة التى لا ينالها غيرهم، ولا يرتقون إلى سدتها بدعوى قصورهم وسوء طويتهم. ويظهر ذلك عمليا فى خطاب يدعى الإنابة الحصرية عن النص الدينى بالمغالطة والإيهام، ومن ثم التحدث باسم الدين الذى لا يجوز لغير أصحاب دعوى الإنابة التحدث باسمه. والثانية هى اللازمة المنطقية للتأويل الدينى الذى يدنى بصاحبه، تخييلا فى تداعيات تعصبه أو أوهام تطرفه، من وضع الدين نفسه، مقيما اتحادا وهميا بين التأويل البشرى والنص الدينى، وذلك لكى يكتسب التأويل البشرى سلطة النص الدينى، فيوقع فى وهم المستقبلين له ضرورة تصديقه، وحتمية الانصياع له، ما ظل هؤلاء المستقبلون مخدوعين بالعملية التخييلية لهذا النوع من الاتحاد الوهمى، أو أسرى له، نتيجة الجهل، أو التدليس، أو تخدير الوعى وتغييبه.

ويلفت الانتباه التلازم بين مجالات التعصب والإرهاب، فى سياق الأسباب المقترنة بالقمع فى كل مجالاته الاجتماعية والسياسية والفكرية والدينية، خصوصا حين يتجاوب كل سبب

من هذه الأسباب مع غيره، ويدعمه بقدر ما يتدعم به. ولذلك ظل الجمود الاجتماعي قرين التعصب الفكري ووجهه العملي، على مستوى العلاقة بين أفراد المجتمع وطوائفه وطبقاته، كما ظل التعصب الفكري اللازمة المصاحبة لطبائع الاستبداد في الأنظمة السياسية التي استمدت قوتها من تخلف الأوضاع الاجتماعية والفكرية. وينطبق الأمر نفسه على التعصب الديني الذي لا يزال قرين الاستبداد السياسي، ووجها داعما من أوجه تبريره الإيديولوچي. والعكس صحيح بالقدر نفسه، وذلك في الثنائية التي وصفها القدماء بقولهم: إن الملك بالدين يبقى، والدين بالملك يقوى.

ولولا لوازم هذه الثنائية، في أبعادها الإيديولوچية، ما انتهى خطاب حزب البعث العراقي، على لسان زعيمه صدام حسين إلى ما انتهى إليه، وهو خطاب مدني في ملامحه الاستهلالية التي انقلبت إلى خطاب دبني، يعتمد على تأويلات ملازمة للتعصب بعلاماته التي تقوم على احتكار الصفة الدينية، ورفض الاختلاف، وكراهية المختلف الذي يوصف بالكفر، أو الخروج على الديانة التي ينوب عنها زعيم واحد. وأخيرا، تحويل الصراع على المصالح البشرية إلى صراع ديني بين مسلمين وكفار. وكلمة «العلوج» التي أذاعها الصحاف وزير إعلام نظام

صدام حسين - فى سياق الكارثة القومية الأخيرة - كاشفة عن هذا البعد، خصوصا فى دلالتها اللغوية القديمة التى ابتدأت بمعنى الرجل الشديد الغليظ، أو الحمار الوحشى لاستعلاج خلقه وغلظه، أو العير الوحشى إذا سمن وقوى، وانتقلت إلى معنى الرجل من كفار العجم تخصيصا، والكافر تعميما. وفى الحديث: فأتنى بأربعة أعلاج من العدو. يريد بالعلج الرجل من كفار العجم. وهى الدلالة نفسها التى استخدمتها أجهزة الخليفة العباسى المستعصم بالله فى تسمية التتار الذين اجتاحوا بغداد سنة ٦٥٦ للهجرة (= ١٢٥٨ ميلادية).

- ٣ -

ويلفت الانتباه، فى السياق نفسه، أن الأدب العربى فى كل عصوره، كان، ولا يزال، يواجه أشكال القمع المقترنة بالإرهاب، سواء فى إفراد أسبابه أو جمعها، ساعيا فى ذلك إلى أن يستبدل بشروط الضرورة عوالم الحرية، وبالظلم الاجتماعى العدل، وبالاستبداد السياسى الشورى أو الديموقراطية، وبالإرهاب الدينى الدعوة إلى الاختلاف بالتى هى أحسن. ورغم القيود الكثيرة التى فرضت على الكتابة الأدبية، واختلفت باختلاف العصور والعهود والأنظمة، فإن هذه الكتابة ظلت عبر عصورها المتعاقبة تواجه القمع المفروض عليها، وتستنبط من المقاومة بحيل

المجاز والرموز والتمثيلات ما أنطق المقموع فى الخطاب الاجتماعى والسياسى والفكرى والدينى، وما نزع براثن القمع والإرهاب التى اقترنت بأشكال التعصب.

وإذا كانت المقاومة بالحيلة لم تفلح فى حالات كثيرة، وسقط الكثيرون من ضحايا الكلمة الجسورة فى تاريخنا الثقافى الذى لم ينفرد وحده بالقمع أو الإرهاب الفكرى، ولعله أخف وطأة عن غيره فى بعض سياقات حرية التعبير، فإن كثرة عدد الضحايا الذين حصدتهم براثن القمع فى تراثنا لم تمنع من مواصلة المقاومة بالكلمات، وانطاق المسكوت عنه بتقنيات الرموز والأمثولات والتوريات وغيرها من أساليب المقاومة فى بلاغة المقموعين. وقد نجحت الجسارة الإبداعية لهذه البلاغة فى تأكيد معانى الحرية وأهمية الاختلاف، فى مدى التنوع الخلاق للبناء الحضارى الذى لا يعلو إلا بتحدى شروط القمع والضرورة، ومقاومتها بكل الأساليب الممكنة فى عوالم الإبداع والفكر.

ولم تختلف عمليات المقاومة وأساليبها جذريا عبر التاريخ الإبداعى والفكرى، حتى مع تغير الأشكال الإبداعية والصياغات الفكرية فى عالمنا العربى، فدوافع المقاومة توازى نوازع القمع فى الوجود، وميراث المقاومة يتواصل عبر العصور، وتتعاقب حلقاته بما يصل أجيال المقاومة بالكتابة، وينتقل بخبراتها المتراكمة من

زمن قديم إلى زمن حديث، ومن زمن جديث إلى زمن معاصر.

ولذلك لم تبدأ رواية مثل «أولاد حارتنا» من العدم فى مقاومتها الرمزية لظواهر القمع الفكرى والاجتماعى والسياسى، وإنما بدأت من حيث انتهى تراثها السردى فى تاريخنا العربى الإسلامى، وأضافت إلى الوعى بميراثها منجزات العالم الإبداعى المعاصر. ولم تتواصل فحسب مع تراثها البعيد الذى يشمل «كليلة ودمنة» و« حى بن يقظان» وغيرهما من رمزيات السرد، وإنما أضافت إلى ذلك تواصلها مع تراثها القريب فى اللغة الإيسوبية نفسها، ومضت فى الطريق الذى سبقتها إليه «غابة الحق» التى نشرها المرّاش، فى حلب سنة ١٨٦٥، و«الدين والعلم والمال» التى أصدرها فرح أنطون فى الإسكندرية سنة ١٩٠٣، مضيفة إلى تقاليد السرديات الرمزية فى تعبيرها عن رؤية «عرفة» الذى ينتسب إلى عصر العلم والحقائق، والذى أثار حضوره الإبداعى الحراس الجامدين لمقولات التعصب الدينى ونواهيه.

ولا غرابة فى أن يتحول هؤلاء الحراس الجامدون إلى موضوع للإبداع الأدبى، خصوصا الرواية التى انشغلت أكثر من غيرها من أنواع الأدب بتجسيد التجليات السردية لهؤلاء الحراس. ابتداء من تنويعات المثقف التقليدى المعادى للتحديث والتغير والتطور، مرورا بشخصية رجل الدين المتعصب المتحالف

مع سلطات الاستبداد ورموز الظلم الاجتماعي والسياسي، وانتهاء بنموذج المثقف الأصولي الذى انقلب إلى إرهابى فى تداعيات الأحداث والتحولات، وفى سياقات تولد الرؤى الحدِّية التى بادرت إلى تكفير المخالفين، والاندفاع إلى استئصالهم من الوجود معنويا وماديا. وقد غدت الكتابة عن الإرهاب الدينى موضوعا إبداعيا بالقدر الذى فرضت به متغيرات الواقع تولد ظاهرة الإرهاب الدينى، وبروزها جنبا إلى جنب أشكال الإرهاب الأخرى وظواهره الاجتماعية والسياسية والفكرية، الأمر الذى جعل صور القمع فى الكتابة الحديثة والمعاصرة صورا عديدة متباينة، تفرض نفسها على الانتباه النقدى بتنوعها اللافت والدال على شروط العالم التاريخى الذى أنتجها، خصوصا من حيث هى تنويعات رمزية للمقاومة بالكتابة.

ولكن ما أسرع أن يلحظ المتتبع لتنويعات المقاومة بالكتابة أن مواجهة الإرهاب الدينى هى الأقل فى حصادها الإبداعى الذى لا يتناسب والحصاد الإبداعى لمقاومة الاستبداد السياسى بكل أشكاله ولوازمه، أو التخلف الاجتماعى فى كل أوضاعه وشروطه، فضلا عن التعصب الفكرى فى علاقته بالتخلف الاجتماعى أو طبائع الاستبداد السياسى. وتبرز هذه الظاهرة على نحو دال فى العصر الحديث، وفى المرحلة المعاصرة على

وجه التحديد، وتفرض نفسها على منطق المساءلة، خصوصا فى سياق تاريخى، تزايدت فيه - منذ مطلع السبعينيات الساداتية فى مصر، وفى غيرها من الأقطار العربية - مجموعات الضغط الدينى الأصولية التى سعت إلى أن تستبدل بالدولة المدنية القائمة على احترام الأديان والمعتقدات والمذاهب دولة دينية تقوم على مذهب واحد، تتعصب له فى علاقتها بغيرها من المخالفين الموصومين بالتهم العديدة التى تجمع ما بين الضلالة والكفر.

وكان من نتيجة انتشار هذه المجموعات الأصولية، وتزايد عنف ممارساتها، تصاعد نتائج تعصبها الذى انفجر فى جرائم إرهابية أودت بحياة الكثيرين من الأبرياء، وأودت بحياة مبدعين ومفكرين، كان اغتيالهم تأديبا لغيرهم، وأمثولة على ما يمكن أن يصل إليه قمع المخالفين، خصوصا الكتاب الذين تنوعت أشكال الإرهاب التى تعرضوا لها ما بين الإرهاب المادى والمعنوى. وقد سبق أن كتبت، فى مواجهة مخاطر إرهاب هذه الجماعات، كتابى «ضد التعصب» (سنة ٢٠٠٠) الذى كان كشفا وإدانة لما حدث لأمثال نصر حامد أبى زيد وحسن حنفى وسيد القمنى ومارسيل خليفة وأحمد البغدادى وليلى العثمان وغيرهم من المفكرين والمبدعين الذين امتدت إليهم حراب الإرهاب الدينى، وحاولت القصاص منهم ومن أمثالهم. وهو الإرهاب الذى تدافعت

سياقاته، إلى أن وصلت ذروتها المدمِّرة فى أحداث سبتمبر التى كانت بداية الغزو الأمريكى لأفغانستان ثم العراق.

ولا تزال بؤر الإرهاب قائمة وفاعلة، بعضها يختفى تحت السطح على سبيل التقية، مكتفيا بنشر سمومه ومخاطره على نحو غير مباشر، وبعضها يتحين الفرص، كى ينقض بالدمار على الرموز الفكرية أو الإبداعية، أو على الأبرياء الذين يذهبون ضحايا العنف الوحشى للإرهاب. ولا يزال المثقفون العرب يذكرون بالحزن المثقف اليمنى اللامع جار الله عمر الذى أودت بحياته رصاصات إرهابىٍّ، نَصَّب نفسه نائبا عن الدين وناطقا باسمه، والدين منه برئ، فكانت النتيجة اغتيال واحد من ألمع العقول اليمنية، لا لشئ إلا لأنه يدعو إلى دولة مدنية حديثة، يسودها العدل الاجتماعى، وتزدهر فيها حريّة التفكير والممارسة السياسية والإبداعية. وكان اغتيال جار الله عمر - فى نهاية ديسمبر من العام الماضى ٢٠٠٢ - خطوة فى سلسلة اغتيالات، لم يوقف تنفيذها إلا القبض على القاتل الذى هو الجزء الظاهر من جبل الإرهاب الدينى الدى لا يظهر أغلبه، لكنه موجود كالخلايا السرطانية، يتربص بالمفكرين والمبدعين لاستئصال وجودهم الحيوى الذى يهدد وجوده.

ومن الطبيعى أن يتوجه الإرهاب إلى المفكرين والمبدعين بوصفهم هدفا لابد من القضاء عليه، فوجودهم مناف لوجود

الإرهاب، ومضاد له، وذلك بحكم طبيعة الفكر والإبداع التى لا تتأصل إلا بالحرية، ولا تتأسس إلا بالتمرد على شروط الضرورة، ولا تتردد فى أن تضع كل شئ موضع المساءلة، مؤكدة القدرة الخلاّقة للإنسان الذى يصنع مصيره على عينيه، ولا يقبل أن يسجن فكره أو وجدانه فى مدار مغلق أو أطر جامدة. ولذلك فحضور المفكرين والمبدعين تهديد للتعصب والتطرف، وتعرية لفساد الممارسات التى تؤدى إليهما أو تترتب عليهما. وتنديدهم بالإرهاب هو الوجه الملازم لتمردهم على القمع الأصولى الذى ينذر بخراب كل شئ، وكشفهم عن احتمالاته التدميرية ونتائجه التخريبية مواجهة لكل ما يستأصل المدى الخلاّق لإبداعهم. والنتيجة هى وضعهم على رأس قوائم الإرهاب الذى يسعى إلى التخلص من أكثر أعدائه تهديدا له.

ولم يكن من المصادفة أن يتم اغتيال الكاتب فرج فودة فى صيف ١٩٩٢، بعد أن كتب ما كتب عن التطرف والتعصب، وكشف عن الأسباب التى تؤدى إلى الإرهاب نتيجة تأويلات دينية أصولية، أبعد ما تكون عن سماحة الإسلام ودعوته إلى المجادلة بالتى هى أحسن. وكان اغتيال فرج فودة نوعا من العقاب الرادع على مهاجمته التطرف والتعصب والإرهاب، وأمثولة مخيفة توضع أمام أنظار أمثاله من مثقفى المجتمع المدنى الذين أدركوا مخاطر الدولة الدينية القائمة على التعصب المذهبى، ولم يترددوا فى

مواجهة الإرهاب الناتج عن التطرف. وكان ذلك في تتابع أحداث القمع المادى التي واصلت صعودها الذى كان من نتائجه محاولة اغتيال نجيب محفوظ، في الساعة الخامسة والربع تقريبا من مساء يوم الجمعة الرابع عشر من أكتوبر سنة ١٩٩٤. وكانت السكين الصدئة التي انغرست في رقبة نجيب محفوظ علامة أخرى على الحضور المتزايد للإرهاب باسم الدين، ومعاقبة لأمثال نجيب محفوظ على كتاباتهم التي حكم عليها المتعصبون بالكفر، وحكموا على أصحابها بالردة التي تعني الاستئصال المادى للمرتد. ولم تقتصر هذه المحاولات على مصر، فقد أنتقلت منها إلى غيرها، وشملت الجزائر والسودان ولبنان والأردن واليمن التي سقط منها جار الله عمر، ولحق بأمثال عبد القادر علولة في الجزائر.

– ٤ –

وإذا كنا نفهم الدافع وراء ما تقوم به عصابات الإرهاب المتمسحة باسم الدين من معاقبة المبدعين المارقين من مثقفي المجتمع المدنى بكل أنواع العقاب الممكنة، المباشرة وغير المباشرة، نتيجة تأويلاتهم المغلوطة وتصوراتهم الأصولية الجامدة، فإننا نفهم بالقدر نفسه الدوافع الإيجابية التي تدفع هؤلاء المبدعين إلى مقاومة أشكال القمع الواقعة عليهم. وتأخذ هذه المقاومة العديد من الأشكال، على رأسها ما يفعله المبدعون عندما

يكشفون بالإبداع عن آليات الإرهاب ودوافعه، خصوصا عندما يضعون شخصيات الإرهابين وأفعال عنفهم الوحشى في مرايا الأنواع الأدبية والفنية، من مثل السينما والمسرح والرواية والقصة والمسلسل التليفزيوني، وغيرها من إبداعات المرايا التى تؤدى دورا مزدوجا. أقصد إلى تقديم مرايا قد يرى الإرهابيون فيها بشاعة فعلهم وفكرهم، على أمل أن يحدث ما حدث للميدوزا المهولة عندما جعلها برسيوس ترى صورتها البشعة منعكسة على درعه الصقيل، فأصابها الدمار نتيجة ما شهدت. وأقصد كذلك إلى تقديم المرايا نفسها للمتلقين كى يعرفوا الحضور البشع للإرهاب، ويصبحوا أكثر إدراكا للآليات العقلية الجامدة والمتحجرة التى تنطوى عليها عقول الإرهابيين، خصوصا حين يبررون لأنفسهم ولغيرهم قتل الأبرياء بدوافع لا علاقة لها بالإسلام.

وكان نجيب محفوظ أول من حاول الكشف عن العقليات المحافظة فى تأويلاتها الدينية، مسلطا الضوء عليها من حيث هى مولِّدات للقمع الدينى، على امتداد أعماله التى ترجع أوائلها إلى ما قبل ظهور أحداث الإرهاب المتصاعدة منذ السبعينيات الساداتية. وتبعه فى ذلك الطاهر وطار الكاتب الجزائرى بروايته «الزلزال» التى نشرها للمرة الأولى فى بيروت، سنة ١٩٧٤، فكانت إرهاصا ونبوءة بتصاعد أفعال الإرهاب المتمسحة بالدين، كما كانت كشفا عن العقليات المولِّدة للإرهاب والمبررة له فى الوقت

نفسه، متمثلة في الشيخ عبد المجيد بو الأرواح الذى لم يتردد فى تكفير كل من حوله، ولم ينس نجيب محفوظ صاحب «أولاد حارتنا» التى استحق القتل - فى فكر الشيخ - بسبب تهجمه على الدين. وكانت دعوة الشيخ بو الأرواح نذيرا بالفعل الذى وقع فى الرابع عشر من أكتوبر سنة ١٩٩٤، أى بعد عشرين سنة من صدور رواية الطاهر وطار التى كانت إرهاصا وانذارا وكشفا وتعرية لعلاقات الواقع الذى أنتج أمثال الشيخ بو الأرواح، وساعده على الانتشار والهيمنة بوسائل مباشرة وغير مباشرة.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يصدر عملان إبداعيان لهما دلالة خاصة، فى السنة نفسها التى اغتالت فيها جماعات التطرف الدينى أنور السادات، فى السادس من أكتوبر سنة ١٩٨١. وأول هذين العملين قصة «اقتلها» التى نشرها يوسف إدريس فى جريدة «الأهرام» القاهرية، فى صباح الجمعة السابع من أغسطس سنة ١٩٨١، أى قبل شهرين من اغتيال السادات بأيدى الجماعات التى استخدمها للقضاء على خصومه السياسيين. والقصة عن فعل الاغتيال الذى تلجأ إليه جماعات التطرف الدينى للتخلص من خصومها أو الأشخاص الذين يمثّل حضورهم خطرا على فكر هذه الجماعات وامتداد نفوذها. والتجاوب لافت ودال بين الاغتيال باسم الدين فى قصة يوسف إدريس والاغتيال نفسه فى رواية فتحى غانم «الأفيال» التى

صدرت فى العام نفسه، وقبل اغتيال السادات بقليل، فبدت كما لو كانت نذيرا لم يلتفت إليه أحد، وكشفا عن الأسباب المتعددة التى نتجت عنها ظواهر التطرف الدينى بلوازمها الخطرة التى يأتى الإرهاب على رأسها.

ولم يكن الكُتّاب الذين أشرت إليهم وحدهم فى المواجهة، فهناك سعد الله ونوس فى مسرحيته اللافتة «منمنمات تاريخية» ١٩٩٤ التى ربطت الهزيمة بالتطرف الدينى، كما ربطت بين قمع المتعصبين وأنظمة الحكم المستبدة. وكانت مسرحية ونّوس واحدة من المواجهات الجذرية، فى السياق نفسه التى أنتج رواية «المهدى» لعبد الحكيم قاسم قبل ذلك بسنوات، تحديدا سنة ١٩٧٧، زمن الفراغ من كتابتها، كما أنتج فيلم «الإرهابى» الذى كتبه لينين الرملى، وقد عُرِضَ للمرة الأولى فى الثانى عشر من مارس ١٩٩٤، متخذا من جريمة اغتيال فرج فودة منطلقا للدراما السينمائية التى صاغ بها رؤيته فى مواجهة الإرهاب بالكشف عن عقلية «الإرهابى» وخصائصها.

وكان ذلك فى السياق التاريخى الذى ظهرت فيه مسرحية محمد سلماوى «الزهرة والجنزير» المنشورة سنة ١٩٩٢، قبل عامين فحسب من مسرحية سعد الله ونّوس، وبعد أشهر معدودة من اغتيال فرج فودة فى صيف ١٩٩٢. وهو السياق نفسه من مواجهة الدراما التلفزيونية التى استهلها أسامة أنور عكاشة، فى

الجزء الثالث من مسلسل «ليالى الحلمية» الشهير المعروض سنة ١٩٨٢، حيث برزت شخصية الشاب «توفيق» الذى جرفه تيار التطرف، فانقلب على قيم التسامح الدينى التى عاشتها أسرته. وقد واصل أسامة أنور عكاشة تتبع هذه الشخصية فى بقية أجزاء مسلسل «ليالى الحلمية»: الجزء الرابع سنة ١٩٩٠، والجزء الخامس سنة ١٩٩٤، وذلك فى تصاعد مواز للأحداث التى وقعت ما بين اغتيال فرج فودة (١٩٩٢) ومحاولة اغتيال نجيب محفوظ (١٩٩٤).

وقد كتب أسامة أنور عكاشة عن الإرهاب الدينى فى مسلسل «أرابيسك» المعروض سنة ١٩٩٣، السنة نفسها التى شهدت مسلسل وحيد حامد «العائلة» الذى كان إضافة إبداعية لها وزنها لمواجهة الدراما التلفزيونية لموضوع الإرهاب الدينى، وهى المواجهة التى لم يخل منها مسلسل «أوراق الورد» الذى جاء بعد ذلك بسنوات معدودة، فى الإطار الإبداعى الذى يسعى إلى القضاء على الإرهاب بتأمل لوازمه.

وإذا كان اغتيال فرج فودة قد ألهم لينين الرملى صياغة قصة «الإرهابى» والسيناريو الخاص بالفيلم، فى الفعل الإبداعى لمواجهة القمع باسم الدين، فإن الدلالة الفادحة لاغتيال فرج فودة حركت الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى ودفعته إلى كتابة قصيدة طويلة. كما دفعت الشاعر حسن طلب إلى كتابة قصيدة

موازية فى الموضوع نفسه، والقصيدتان لهما مغزاهما فى الفعل الإبداعى للمقاومة الشعرية للإرهاب، وهى مقاومة أخذت أكثر من شكل وأكثر من سبيل، لكنها لم تكن، قط، فى تأثيرها واتساع مداها، مثل المقاومة الروائية أو الدرامية. أقصد إلى المقاومة التى وجدت فى شاشة السينما (فيلم «الإرهابى») والتلفزيون (مسلسلات أسامة أنور عكاشة ووحيد حامد وبعدهما محمد جلال) وقاعات العرض المسرحى («منمنمات تاريخية») وسائط تنقلها إلى الآلاف المؤلفة، بل الملايين من المشاهدين، وذلك فى مقابل الشعر الذى تظل دوائر تلقيه محدودة إلى أبعد حد بالقياس إلى الكتابة المؤداة على شاشات السينما أو التليفزيون.

— ٥ —

وقد أكدت الأعمال الإبداعية المواجهة للإرهاب المخاطر التى لا تزال تترتب على الإرهاب الدينى، ولا تزال تتكرر بأشكال متعددة، مباشرة وغير مباشرة، وذلك على نحو تدميرى يفرض تزايد مقاومتها بالإبداع الذى تتحدى أنواعه ممارسات الإرهاب. ولكن مع ذلك، ظلت الكتابة الأدبية عن الإرهاب الدينى أقل - كميا وكيفيا - من الكتابة التى واجهت الأشكال المدنية من الإرهاب السياسى أو الفكرى، فضلا عن أشكال القمع الاجتماعى. وقد لاحظت ذلك فى تتبعى الأعمال الأدبية المواجهة للإرهاب بوصفها مثالا على غيرها، وتيقنت بعمليات إحصائية من

سلامة الاستنتاج فى عمومه وخصوصه. وأعنى بالعموم ما ينطبق على الأدب وغيره من أجناس الإبداع فى نسبة الكتابة عن الإرهاب الدينى من ناحية، والكتابة عن بقية أشكال الإرهاب (المدنى أو العسكرى) من ناحية مقابلة، حيث تبدو الكتابة الأولى أقل من الكتابة الثانية. وأعنى بالخصوص غلبة الكتابة القصصية والروائية على المواجهة الأدبية للإرهاب، سواء بالقياس إلى الشعر أو المسرح.

وقد دفعنى وعى العموم والخصوص إلى مجموعة من الأسئلة. أولها عن غلبة الكتابة الروائية بالقياس إلى الشعر مثلا. وكانت بقية الأسئلة عن أسباب قلة المكتوب أدبيا بوجه عام فى مواجهة الإرهاب الدينى بالقياس إلى المكتوب عن أشكال الإرهاب المدنى والعسكرى والمجتمعى. وكانت الإجابة مرتبطة بكوننا نعيش فى زمن الرواية بكل لوازمها التى تصلها بشاشتى السينما والتليفزيون. ويمكن أن نضيف إلى ذلك أن مقاومة الإرهاب الدينى بالكتابة هى مقاومة لظاهرة أحدث من غيرها من ظواهر الإرهاب السياسى والاجتماعى والفكرى التى استغرقت جهود المبدعين المعاصرين فى الأغلب الأعم. ويمكن أن نضيف كذلك ما نلاحظه من الحساسية الدينية الغالبة على المجتمعات العربية التى لا تزال تحكمها ثقافة تقليدية، نقلية، سلفية، لا تقبل مناقشة الأمور الدينية بحرية، أو حتى بما يشبه الحرية.

وغير بعيد عن ذلك الخوف الذى تَرَسَّخَ وتَأَصَّلَ فى نفوس كثير من الكُتَّاب، فدفعهم إلى عدم التعرض لأشكال التعصب الديني، خصوصا بعد أن رأوا ضحاياه التى تحولت إلى أمثولات قمعية، دالة على سيف الإرهاب المشرع على كل الرقاب. ولا يمكن تجاهل علاقة الظاهرة التى أشير إليها بحرص أغلب الأنظمة السائدة فى العالم العربى على استرضاء المجموعات الدينية الموازية لسلطتها، وعدم السماح بما يستفزها، أو يكشف عن طبائع الاستبداد الكامنة فى ممارساتها، خصوصا لدى الكُتَّاب الذين يرون الإرهاب الدينى وجها آخر من الإرهاب السياسى، أو حليفا من حلفائه.

وأخيرا، هناك الخوف من الاعتراف بالحقيقة التى يراها الجميع ولا تريد أن تراها أو تُريها أعين القائمين على أجهزة الإعلام. وهو سبب لافت للانتباه، وينطبق على جهاز الإعلام المصرى، وعلى قمته «التليفزيون» الذى كان يمنع الكتابة عن المتطرفين دينيا، أو عن جرائمهم، طوال الثمانينيات. وقد شهدت شخصية المتطرف الدينى «توفيق» (التى صاغها أسامة أنور عكاشة فى الجزء الثالث من «ليالى الحلمية») مصاعب رقابية، لم تخف وطأتها فى الأعمال اللاحقة إلا مع التسعينيات، خصوصا بعد أن أصبحت جرائم الإرهاب الدينى معروفة من الجميع

وموجعة للأكثرية، فبدأت أجهزة الإعلام فى تقبل - بل فى تشجيع - ظهور شخصية الإرهابى فى أعمال الدراما التليفزيونية.

- ٦ -

ولكن أيا كانت الأسباب، وأيا كانت الأسئلة التى تقترن بالاستنتاج الذى وصلت إليه، وسأعود إلى معالجته - من منظور مواز - فى الفصلين الاستهلالى والختامى من هذا الكتاب، فمن الأهمية بمكان التوقف عند الأعمال الإبداعية التى أخذت على عاتقها المواجهة الجسورة لإرهاب الجماعات التى تنتسب - زورا وبهتانا - إلى الدين. وقد توقفت من هذه الأعمال على الرواية بالدرجة الأولى، نتيجة إيمانى أننا نعيش فى زمنها، ولم أجاوزها إلى القصة القصيرة أو المسرحية أو السينما إلا حين اقتضت المعالجة استكمال ملامح المشهد الإبداعى المقاوم للإرهاب الدينى، الكاشف عن احتمالاته الخطرة، وعن دوافعه وأسبابه وعلاقات سياقاته فى الوقت نفسه. ولم أتمكن للأسف من الحصول على تسجيلات الدراما التليفزيونية التى تستحق كتابة منفصلة ومتابعة متأنية مستقصية.

وبقدر اختيارى للأعمال التى توقفت عندها، تعبيرا عن تقديرى النقدى لجسارتها، وكشفا عن دورها الإبداعى والفكرى، كانت المعالجة النقدية دالة على أن هذه الأعمال قاومت الإرهاب

الدينى، وواجهته، بوصفها أعمالا إبداعية ابتداء، ومن خلال تقنياتها الفنية المتميزة التى لم تتخل عنها لصالح أى خطاب إيديولوچى مباشر، فقد كانت المقاومة بالفن، وبواسطة خصائصه النوعية، بالدرجة الأولى، الهدف الأول لهذه الكتابات التى أرجو أن أكون قد نجحت فى الكشف عن تميزها، خصوصا فى قيمها الجمالية التى لا تنفصل عن قيمها الفكرية.

وإذا كانت الكتابة الإبداعية المقاومة للإرهاب فى عمومه، والإرهاب الدينى فى خصوصه، موقف من العالم ورؤية جذرية له، فى مواجهة شروط الضرورة التى تتهدده، فإن الكتابة النقدية عن هذه الأعمال موقف مواز، يمضى فى الاتجاه نفسه، وينطوى على جذريته الخاصة التى تتمرد على شروط الضرورة، وترفض نتائج القمع وأسباب الإرهاب، مؤكدة باختيارها واتجاه تحليلها ضرورة تأكيد قيمة الحرية فى كل مجالاتها، وعلى رأسها الإبداع الذى هو سعى إلى تغيير علاقات الواقع إلى الأعدل والأفضل والأجمل.

جابر عصفور

القاهرة ، الدقى

١٢ مايو ٢٠٠٣

من المثقف التقليدى
إلى المتطرف الدينى

عن المثقف التقليدى

الملحمة الكبرى التى لم تفارق الرواية العربية عوالمها إلى اليوم هى ملحمة التغير فى أبعاده المختلفة، اقتصادية وسياسية واجتماعية وفكرية وحتى إبداعية. ويرجع السبب فى ذلك إلى أن الرواية العربية نشأت نتيجة تشكل الوعى المدنى للمدينة العربية الحديثة التى لا تزال تسعى إلى التخلص من بقايا التخلف على كل المستويات. والتيمة الأساسية التى تدور حولها ملحمة التغير هى موضوع الصراع بين القديم والجديد، خصوصا فى العلاقات الجدلية للمجتمع الذى يصل بين التحديث المادى والحداثة الفكرية، ويراوح بينهما فى تبادل الأثر والتأثير، حيث تفضى عمليات التحديث إلى الحداثة، وتُمهِّد أفكار الحداثة الطريق إلى التحديث بالقدر الذى تؤدى إلى تأصيله ودعم حضوره فى الوعى المدنى.

ويتمثل الطرف القديم من طرفى الصراع، داخل علاقات هذه الملحمة، فى القوى التقليدية التى تكافح من أجل الحفاظ على مصالحها المختلفة بإبقاء الأوضاع على ما هى عليه اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا وثقافيا. وسيلتها إلى ذلك مقاومة التغير ما

ظل التغير منطويا على ما يهدد مصالح هذه القوى بشكل جزئى أو كلى، والنظر إلى ما يحمله التغير من مظاهر التحديث أو ظواهر الحداثة على أنه شر مستطير يهدد الوجود بالخراب الذى يزلزل أركان الحياة. ويعمل الوعى الطبقى فى خدمة الوضع الطبقى لهذه القوى، متجسدا فى ثقافة اتِّباعية تستبدل النقل بالعقل، والتقليد بالاجتهاد، ثقافة تستريب فى الآخر والمغاير، وترفض الاختلاف والتعدد، وتنزع إلى التعصب الذى يتجاوب ومبناها التراتبى. وتبين هذه الثقافة عن دعاتها وحماتها وصناعها الطبيعيين من المنتسبين إلى هذه القوى بحكم الوعى أو الوضع الطبقى. أعنى المثقفين التقليديين الذين يرتبطون بقوى القديم ارتباط مصلحة أو تحالف أو اتِّباع، داعين إلى أقانيم الثبات التى تقاوم التغير، مؤكدين العناصر الثقافية التى تشيع عبادة الأسلاف، مستغلين التأويلات الاعتقادية التى تنفى الجديد إلى دائرة البدعة المفضية إلى الضلالة المفضية، بدورها، إلى النار .

هؤلاء المثقفون التقليديون يحيطون بنا من كل صوب وحدب. ولا يزالون يمثلون الأغلبية العددية من حيث الحضور والتأثير، خصوصا إذا وضعنا فى اعتبارنا ما يغلب على الثقافة العربية من تيارات الاتِّباع التى تدفعها إلى التوجس من التحديث

والاستـرابة فى الحـداثة، فـهى ثقـافـة لم تزل تؤثر الحنين إلى الماضى واسـترجـاع حضـوره بدل الاندفـاع إلى المسـتقـبل فى مغامرة الإبداع الخلاّق التى لا حدّ لوعودها. وهى ثقافة لم تفارق عناصر البطريركية التى تجعل من التراتب الهابط المبدأ القيمى الحاسم فى علاقات الدولة والمجتمع والثقافة، فترد الدولة على الحاكم الواحد الأحد الذى تهبط تعليماته من الأعلى المعصوم إلى الأدنى الذى هو غيره فى تدنى المكانة والرتبة الهابطة إلى الأدنى منه. وبالقـدر نفسـه، ترد هذه الثقـافـة المجـتمـع إلى تراتبـات متباينة، تلتقى فى معنى القيمة الموجبة التى ينفرد بها الأكبر عمرا والأكثر ثروة والأرهب بأسا، وذلك على نحو يهبط بقيمة اندفـاعـة الشـبـاب بالقـيـاس إلى رزانة الشـيـوخ، ومكانة المرأة بالقياس إلى مكانة الرجل، كما ينزل بمكانة الأقلية العرقية أو الدينية أو الفكرية أو الإبداعية بالقياس إلى الأغلبية التى لا تقبل المغايرة وترفض الخروج على الاجماع.

وأحسبنى فى حاجة إلى توضيح أننى أشير إلى المثقف التقليدى من حيث هو نقيض للمثقف المحدث، داخل إطار من ثنائية ضدية لا تتباعد كثيرا عن دلالة الثنائية الضدية التى انطلقت منها تنظيرات المفكر الإيطالى أنطونيو جرامشى (١٨٩١-١٩٣٧). وقد ذهب جرامشى إلى أن تعارضات المثقفين

ليست تعارضات ذاتية، وأنهم لا يشكلون طبقة بذاوتهم، لأن الطبقة ليست تجمعا ثقافيا أو دينيا أو حتى اجتماعيا وإنما هى مجموعة كبرى من الأفراد الذين تجمعهم مصالح اقتصادية واحدة، وتصل بينهم علاقات واضحة محددة متماثلة تحتمها أدوات إنتاج بعينها. ويعنى ذلك أن جماعات المثقفين جماعات متعارضة فى مدى تعبيرها عن الجماعات الاجتماعية أو شرائح الطبقات التى ينتسبون إليها انتساب الوعى الطبقى وليس الوضع الطبقى بالضرورة . والأصل فى ذلك التسليم بأن كل جماعة اجتماعية تخلق لنفسها مجموعة من المثقفين، وظيفة هذه المجموعة إشاعة الوعى الطبقى للجماعة وتأكيد هيمنتها الخاصة، وذلك على نحو يصل ما بين الأساس الاقتصادى أو المصالح الاقتصادية للجماعة والمجالات السياسية والاجتماعية والفكرية والإبداعية أو غيرها من المجالات التى يتشكل منها الوعى الاجتماعى لهذه الجماعة .

والمثقف التقليدى الذى أتحدث عنه، وكما أفهمه فى هذا السياق، نقيض المثقف المحدث، خصوصا من حيث هو مثقف يقف ضد إمكانات التقدم دفاعا عن مصالح الجماعة المحافظة التى ينتسب إليها، ويعمل على إشاعة أفكارها ورؤاها مخايلا بسلامتها. وهو مثقف «تقليدى» من حيث اعتماده على الموروث

الاتباعى السائد فى التراث الثقافى ، ذلك الموروث الذى يعمل المثقف «التقليدى» على إشاعته وتهميش أو تغييب أو إقصاء نقائضه، ومن ثم إعادة إنتاجه أو تأويله فى ترابطاته الاعتقادية المخايلة بقداسته، خدمة للمصالح الذاتية لهذا المثقف. وهى المصالح المندمجة فى مصالح الجماعة أو أفراد الجماعة التى يرتبط بها معاشه، وتتحرك فى دوائرها الإيديولوجية مطامحه الخاصة والعامة . وعداء هذا المثقف لعمليات تحديث المجتمع المدنى، فى صلتها بالأفكار المحدثة الموازية لهذه العمليات والمترتبة عليها، هو الوجه الآخر من عدائه لقيم التنوع وحق الاختلاف والتسامح. ومناقضته لأحلام العدل الاجتماعى والحرية الفكرية والتجريب الإبداعى، فى مناقلة التأثر والتأثير ما بين الأصولية الفكرية لهذا المثقف والمحافظة الاجتماعية فى سلوكه، على امتداد التنوعات المتباينة للممارسة النظرية والعملية، توازى العلاقة المتبادلة بين الاتِّباعية والتبعية فى علاقة هذا المثقف بالإطار المرجعى الذى يعود إليه فى تحديد القيمة على مستويات كثيرة. يستوى فى ذلك أن يكون هذا الإطار مجموعة مرجعية أو عقيدة شمولية أو حزبا سياسيا أو دولة أخرى غير الدولة التى يتمتع بمواطنتها.

وأيا كان الإطار المرجعى الذى يرجع إليه هذا المثقف،

سواء من منظور علاقة وعيه بدائرته الكبرى التى يتبع ثوابتها أو علاقة ممارساته بمصالح حماته أو رعاته، فإن مجال عمله هو الجماهير الريفية فى القرى والشرائح الفقيرة من الطبقة الوسطى فى المدن الصغرى والكبرى، خصوصا فى المراكز التى لم يكتمل تشكل علاقتها ضمن علاقات إنتاج نظام رأسمالى متقدم .

وأتصور أن علينا توسيع مفهوم «تقليدية» المثقف، خصوصا فى أفق الدائرة التى تتباعد عن التراث، والتى تبدو أقرب إلى المعاصرة المخادعة، فتقليدية المثقف يمكن أن تتخذ لنفسها أقنعة متعددة. بعض هذه الأقنعة ينتسب إلى ثقافة مغايرة، أو يخايل بجدة اتِّباع الصرعة (الموضة) ومحاكاة الطارف لا التليد. لكن ما ظلت المحاكاة هى الأصل، والاتِّباع هو القاعدة، فى هذا النوع من الأقنعة، فالتقليدية باقية من حيث هى صفة حاسمة، لأنه ليس من فارق جذرى بين «تقليدية» المثقف الذى يختار إطاره المرجعى من القديم، والمثقف الذى يختار إطاره المرجعى من الجديد، ما بقى المبدأ الفاعل قرين الاتِّباع والمحاكاة فى هذه الحالة أو تلك. ومن هذه الزاوية، فإن تقليد الجديد هو الوجه الآخر من تقليد القديم فى الانتساب إلى عقلية النقل والاتِّباع. وتلك هى العقلية التى حاولت الرواية العربية

مناوشتها وتعرية عوراتها فى رحلتها الإبداعية الخلاقة. وكانت وسيلتها فى ذلك تصوير النماذج البشرية المناقضة لنموذج بطلها المحدث، وتجسيد الأوضاع الاجتماعية التى تستبدل الضرورة بالحرية والتخلف بالتقدم.

وإذا عدنا من التنظير العام للمثقف التقليدى إلى عالم الرواية الذى نعيش فى زمنه، منطلقين من واقعنا المخصوص بالطبع، لاحظنا أن الرواية العربية لا تتناول المثقف التقليدى فى ذاته، ولا تَخُصُّهُ، عادةً، بأعمال إبداعيه تستجلى علاقات أفكاره وملامح وعيه ومتغيرات سلوكه على مستويات متعددة. ولا تزال الرواية العربية إلى اليوم تعالج النماذج البشرية للمثقف التقليدى من منظور النماذج المنحازة للجديد، وهى النماذج التى تضعها الرواية العربية موضع الصدارة وحدها فى علاقاتها السردية، وتميل إليها من منظور الوعى الذى تشكّلت به، كاشفة عن هموم الوعى المحدث لهذه النماذج الجديدة ومشكلاتها المختلفة، سواء فى علاقاتها المتفاعلة مع عمليات تحديث المجتمع وأفكاره الحداثية، أو علاقاتها الصدامية بالنماذج التقليدية المناقضة لها فى الموقف من التحديث والحداثة.

وفى مقابل هذه النماذج المحدثة، نادرا ما تعالج الرواية العربية النماذج البشرية لأنواع المثقف التقليدى معالجة تقترب

بها من موضع الصدارة فى بنية السرد الروائى، أو تختار من بينها نموذجا تغوص عميقا فى مكونات وعيه المحافظ، مستبطنة المشاعر الواعية واللاواعية فى الاستجابة السالبة إلى مظاهر التغير التى يرفضها هذا النموذج، أو يرى فيها ما يهدد مصالحه، أو ينذر بالخطر ما اعتاد عليه من مواضعات موروثة، فيسعى بكل السبل إلى محاربة هذه المظاهر والقضاء على الأفكار المحدثة المصاحبة لها، أو - على الأقل - وقف انتشارها وشيوعها بين الناس .

وحين أسترجع فى ذهنى أبطال الرواية العربية فى تعاقبها الدال، من قبل أن ينشر على مبارك سرديته الكبرى «علم الدين» بمجلداتها الثلاثة فى القاهرة سنة ١٨٨٢، أجد أن الشخصيات التى بقيت فى ذاكرتى هى تجليات متنوعة لبطل محدث بمعنى من المعانى، بطل اتخذ من تجلياته مؤلفو الروايات أقنعة يختفون وراءها فى مطلع النهضة، ثم اتحدوا بها فى مرحلة المدّ الليبرالى مع انتشار رواية السيرة الذاتية، وذلك فى وضع غير بعيد عن وضع الأبطال الذين تعاطف معهم الكتاب فى مرحلة المدّ الواقعى أو حتى مراحل ما بعد الواقعية، حيث لا يكف المؤلف المعلن والمضمر عن الإشارة إلى وجهة نظره فى العلاقة بأبطاله عن طريق قرائن علاماتية يهتدى بها القارئ المضمر والمعلن على السواء .

وكل ما أذكره من أبطال، فى هذا الاسترجاع الاختبارى، ينتسب إلى نوع البطل المحدث فى تنوعه أو تعدد أوجهه. أعنى البطل الذى لا يكف عن الصراع مع مجتمعه التقليدى على مستويات كثيرة، ومحاربة العقبات التى تحول دون هذا المجتمع والوصول إلى ما يحقق تطلع هذا البطل إلى حياة تستبدل الحرية بالضرورة، والعدل بالظلم، والتقدم بالتخلف، والتسامح بالتعصب، والمساواة بالتمييز، والإبداع بالاتِّباع، والاستقلال بالتبعية، والاستنارة بالإظلام. وسواء كان هذا البطل فردا يتصدر المشهد الروائى فيما يسمى رواية الشخصية، أو أفرادا تتوزع بينهم علاقات السرد فى الرواية الحوارية متعددة الأصوات والأبطال، فإن النتيجة واحدة فى الوضعين، وذلك من حيث انتساب البطل الواحد أو الأبطال المتعددين إلى الوعى المحدث الذى لا يكف عن مصارعة نقائضه.

قد تسقط الذاكرة، فى هذا الاسترجاع الاختبارى، عملا روائيا متميزا أو حتى مجموعة من الأعمال التى تتناقض والنتيجة التى تدعم الملاحظة الأساسية. ولكن حتى لو صح هذا، ولا أحد يدعى عصمة الكمال لذاكرة بشرية، فإن إسقاط الذاكرة بعض ما تختزنه أمر لا يقل دلالة عن مسارعتها إلى إبراز البعض الآخر وسرعة استدعائه فى تداعيات التذكر، فضلا عن أن ما يمكن

استدراكه على الذاكرة، فى هذا الاسترجاع الاختبارى، لا يعدو أن يكون من قبيل الاستثناء الذى لا ينقض الملاحظة الغالبة عن انحياز الرواية العربية إلى البطل المحدث. ودليل ذلك مبذول بمراجعة نماذج البطل المثقف التى حللها الباحثون فى دراساتهم عن البطل فى الرواية بوجه عام والبطل المثقف بوجه خاص، فالهيمنة الساحقة لنموذج المثقف المحدث على موقع البطولة الروائية بالقياس إلى نقيضه تثبتها نظرة سريعة إلى ما كتبه أحمد الهوارى عن "البطل فى الرواية المصرية" (بغداد ١٩٧٦) وعبدالسلام الشاذلى عن "شخصية المثقف فى الرواية العربية الحديثة" (بيروت ١٩٨٥) ومحمد الباردى عن "شخص المثقف فى الرواية المعاصرة" (تونس ١٩٩٣) و ما كتبه جورج طرابيشى عن " الروائى وبطله " (بيروت ١٩٩٥). وكلها دراسات تنوب عن غيرها فى تأكيد صواب الملاحظة الأساسية عن غياب المثقف التقليدى عن موقع البطولة فى علاقات الرواية العربية.

ولا تعنى هذه الملاحظة بالطبع مطالبة الرواية العربية بأن تحاكى نماذج واقعها، أو أن تراعى أمانة النقل واستقصاءه فى تصوير جوانب العالم الذى تتولد منه، أو أن تكتب عن المثقف التقليدى بالقدر الذى تكتب به عن المثقف المحدث أو أكثر بحكم الواقع الفعلى الذى نعيشه، فلا مجال للتدخل فى حرية اختيار

الروائى للنماذج التى يؤثر معالجتها بالسلب أو الإيجاب، ولا أحد ينكر الأفق الابداعى للخيال الذى ينتقل بالرواية من معنى الانعكاس الآلى أو المرآوى للواقع إلى معنى الموازاة الرمزية. وهو المعنى الذى تشير به دلالات الرواية على سبيل التضمن أو اللزوم إلى العالم الذى تولّدت منه فى فعل إبداعها المتمرد عليه. ما تعنيه هذه الملاحظة، تحديدا، أن الرواية العربية تعالج النماذج البشرية للمثقف التقليدى، إن فعلت، من منظور معالجتها النماذج المنحازة للجديد، والمرتبطة بسعى المجتمع المدنى إلى تحقيق التقدم فى كل المجالات، وليس من منظور المعالجة الكاشفة عن المثقف التقليدى فى ذاته من حيث هو حضور دال.

وحتى عندما تستكمل الرواية علاقات بطلها المحدث بنقائضه، وتضعه فى مواجهة غيره من المضادين له، فإن بؤرة الاهتمام تظل خالصة له وحده بما يجعل المناقضين له، من النماذج البشرية للمثقف التقليدى، فى المرتبة الأدنى من الاهتمام، وفى الدائرة التى لا تتجاوز، فى أفضل الحالات، دور الأبطال المساعدين الذين يضيفون إلى معرفتنا بالبطل أو الأبطال المركزيين وليس بأشخاصهم فى نواتها. ولذلك تظهر النماذج القليلة الموجودة فى الرواية العربية للمثقف التقليدى، عادة، من منظور التضاد الذى يبرز علاقات العالم التقليدى الذى ينتسب

البطل المحدث إلى طليعته بأكثر من معنى. وذلك وضع لا يتطلب من الروائى التعمق فى مكونات نموذج المثقف التقليدى فى روايته، أو الارتقاء به إلى مرتبة البطل- الضد الذى يكافئ البطل المحدث فى الحضور والأهمية والاهتمام . والنتيجة هى شحوب ملامح نموذج المثقف التقليدى الذى يبدو حضوره الروائى المنقطع، والهامشى، مختزلا فى صفه واحدة مطلقة فى الأغلب الأعم، صفة تفرض على الشخصية الروائية التسطح الذى يتباعد بها عن ثراء التنوع والتوتر والصراع، ويميل بها إلى التجريد الذى يقترب بالشخصية من مبنى الأمثولة وحيدة البعد والمعنى والإشارة، فتفقد الشخصية الحيوية الإبداعية التى تستبقيها فى الذاكرة بوصفها نموذجا بشريا.

انحياز الرواية العربية

طبيعى أن تنحاز الرواية العربية فى اختيار نماذجها إلى نموذج المثقف المحدث، وأن تتركز معالجاتها فى دوائر اهتمامه، وأن تقتصر على تصويره الذى لا تفارقه فى الأغلب الأعم بالقياس إلى المثقف التقليدى. ويرجع ذلك إلى أن المثقف المحدث هو صانع الرواية والمبدع الأساسى فى كتابتها. وهو بطلها الواعد الذى يبشّر بمستقبل أكثر تقدما لمجتمعه التقليدى، ولا يتردد فى مصارعة نقائض أحلامه فى هذا المجتمع الذى يتمرد على شروط الضرورة فيه، ساعيا إلى دفع عجلة التغير الاجتماعى بما يحرر المجتمع من قيود تخلفه. وأحسبنى أوضحت – فى التمهيد السابق – أننا عندما نسترجع نشأة الرواية العربية، من منظور علاقتها بالمثقف المحدث، نجد أن هذا المثقف كان الفاعل الاجتماعى الذى انبثقت من همومه النوعية الرواية العربية، تجسيدا لوعيه المدنى الجديد من ناحية، وموازاة رمزية للفضاء المدينى الواعد الذى تحرك فيه من ناحية ثانية، وتعبيرا عن حضوره المؤثر فى العلاقات الجدلية للتغير الاجتماعى من ناحية أخيرة. وقد وصلت هذه العلاقات الأخيرة بين عمليات التحديث

المادى وآفاق الحداثة الفكرية والإبداعية، وتبادلت ما بينها نتائج التأثر والتأثير فى استجابة المثقف المحدث لها، سواء فى سعيه إلى دعم عمليات التحديث أو تبشيره بآفاق الحداثة .

ولعلى فى حاجة إلى تكرار ما سبق أن أوضحته من أن انتساب المثقف المحدث إلى الوعى المدنى هو الأصل فى انتساب الرواية العربية نفسها إلى بواعث نشأتها، فقد تولّدت الرواية العربية نتيجة تشكّل الوعى المدينى، حاملة معها أحلام هذا الوعى بعقد اجتماعى تتأسس به دولة مدنية واعدة. وكان هذا الوعى، فى تشكله، فكر المدينة المتحولة بواسطة عمليات التحديث التى أفضت إلى تغيير علاقات الثقافة وأدوات إنتاج المعرفة فى المجتمع، الأمر الذى أدّى إلى تخلّق رؤية مدنية واعدة لعالم صاعد رمزت إليه المدينة المتحّولة وصاغت ملامحه. وكانت النتيجة أن أصبحت تمثيلات هذه المدينة فى أذهان الطليعة من ساكنيها تأكيدا لدورها من حيث هى مدينة محدثة – فى صياغة هذه الأذهان وتشكيل رؤيتها المحدثة للعالم.

والمثقف المحدث ابن هذه المدينة ونتاج وعيها المتحول وفاعله الاجتماعى فى آن. صاغ فيها رؤية عالم متغير. وبحث لوعيها النوعى عن جنس أدبى يستطيع تجسيد الملامح الدالة لتحولاته، فوجد فى فن الرواية النوع الأدبى الذى يؤكد حضور

هذا الوعى فى صراعاته، ويكشف عن المشكلات الناتجة عن تحولات هذا الوعى فى علاقاته، ويغدو مرآة لهذا المثقف الذى يدعو إلى التغير والذى أصبح هو نفسه من أهم علاماته. ولذلك كانت الرواية العربية منذ البداية فن المدينة المحدثة ومثقفها المحدث على السواء، سواء فى تمثل هذا المثقف لمدينته وتمثيله حضورها، أو بحثه عن معادل إبداعى لوعيه النوعى بها، أو صياغته لأداة فنية يعبر بها عن هواجس التحول وهموم التغير وأحلام التقدم.

وفى الوقت نفسه، كانت الأعمال الروائية أصوات المثقفين المحدثين التى تنطق تجليات وعيهم فى صراعه مع ثوابته وتقاليد مجتمعه، كما كان أبطال هذه الأعمال أقنعة يختفى وراءها كتابها كى ينطقوا المسكوت عنه من الخطاب الاجتماعى الجديد، ويحرروا المقموع من ثقافة الطليعة التى تتمرد على الثقافة التقليدية السائدة، وتتحدى علاقاتها القمعية التى تتناقض وقيم المجتمع المدنى الصاعد.

وترتب على ذلك أن أصبح المثقف المحدث الذى كتب هذه الأعمال الروائية موضوعها الأبرز بأكثر من معنى، كأنه فاعلها الذى تحول إلى مفعول لها، وذلك من حيث هى مراياه التى يتأمل فيها عالمه، ويستكشف بها علاقاته داخل هذا العالم وموضعه

منه، فيغدو الفاعل والمفعول، الذات والموضوع، في الوسيط الإبداعي الذي كان - ولا يزال - تجسيدا لرؤاه وصياغة لعالمه.

ويعني ذلك أن ظهور البطل المثقف في الرواية العربية، من حيث هو موضوع لها، نتيجة مترتبة على نشأة هذه الرواية في استجابتها إلى بحث الوعي المدني عن وسيط إبداعي يصوغ حضوره الواعد في المدينة وبالمدينة، وأن تحوّل هذا البطل إلى عنصر تكويني في الرواية، أو الشخصية الأساسية بين شخصياتها، لازمة من لوازم النشأة التي سرعان ما تحوّلت إلى خاصية متأصلة، كما أصبحت سمة من سمات مبدعها الذي بحث عن تمثيلاته أو نظائره قبل أن يبحث عن نقائضه أو أضداده . وكان ذلك منذ أن كتب رفاعه الطهطاوي رحلته السردية "تخليص الإبريز في وصف باريز"، تعبيرا عن وعي متحوّل في علاقة الأنا بالأخر، وعن علاقة المثقف المحدث بمدينة جديدة دفعته إلى إعادة النظر في مدينته القديمة، وحثته تمثيلاتها المحدثة على المسارعة إلى إعادة إنتاج تمثيلات المدينة القديمة.

والصلة وثيقة بين وعي الأنا الساردة في "تخليص الإبريز" التي طبعها رفاعة الطهطاوي في مطبعة بولاق الأميرية بالقاهرة سنة ١٨٣٤ ووعي الأنا الموازي في " الساق على الساق" التي

طبعها أحمد فارس الشدياق فى باريس سنة ١٨٥٥، وذلك من منظور صراع المثقف المحدث مع مجتمعه التقليدى، ومحاولته بواسطة السرد إنطاق المسكوت عنه من الخطاب المقموع للطليعة المثقفة. وهى صلة تجعل من "الساق على الساق" إرهاصا برواية السيرة الذاتية التى يتطابق فيها الراوى والكاتب نوعا من التطابق. وكان ذلك قبل سنوات قليلة من اضطرار الكاتب إلى الاختفاء وراء أقنعته، على نحو ما فعل فرنسيس فتح الله المراش فى "غابة الحق" التى صدرت بمدينة حلب سنة ١٨٦٥، وعلى مبارك فى "علم الدين" التى صدرت بالقاهرة سنة ١٨٨٣، قبل خمسة عشر عاما من صدور "حديث عيسى بن هشام" التى استهل المويلحى كتابتها سنة ١٨٩٨. وكما كانت شخصية "برهان الدين" هى الامتداد المحدث لشخصية الأب " علم الدين " فى رواية على مبارك، خصوصا من منظور التعبير عن تخلق البطل المثقف فى الرواية، كانت شخصية الابن الأقرب إلى الوعى المحدث من قناع المؤلف الذى يراوغ الرقابة القمعية لمجتمعه التقليدى، وذلك فى سياق متصاعد من تمثيلات المثقف المحدث. وهو السياق الذى أدّى إلى ظهور المزيد من الأبطال المحدثين الذين جسّدتهم شخصيات من مثل "شفيق" فى رواية جرجى زيدان "أسير المتمهدى" (١٨٩٢) و"حليم" فى رواية فرح أنطون

"الدين والعلم والمال" (سنة ١٩٠٣). وهو السياق نفسه الذى جعل من "حديث عيسى بن هشام" موازاة سردية لتحولات العمران فى مدينة القاهرة.

هكذا، كان الحرص على إبراز ظهور المثقف المحدث فى المجتمع، ومن ثم الإعلان عن أدواره الواعدة، السبب الأول فى اقتصار الرواية العربية على أشباهه من الأبطال فى علاقات السرد الروائى، واستبعاد نقائضه الذين ما كان يسمح لهم بالوضع المكافئ فى روايات النهضة. واستمر الأمر على هذا الحال منذ بداية النهضة، كما لو كانت عوامل النشأة أعادت إنتاج نفسها عبر مراحل التحول المتعاقبة لسيرة الرواية العربية، وكما لو كانت الرواية العربية نفسها ظلت محافظة على أسباب تولدها فى علاقتها بفاعلها الاجتماعى وصانعها الإبداعى، فاستبقت له موضع الصدارة بين أبطالها، وانحازت إلى نموذج المثقف المحدث فى علاقته بالنماذج الروائية المناقضة التى لم تَرْقَ - قَطُّ - إلى مرتبة البطل - الضد أو البطل النقيض، وإنما ظلت سجينة هامش الأدوار المساعدة التى تفيد فى إكمال ملامح البطل المثقف الذى انحازت إليه الرواية انحياز المصنوع إلى صانعه.

وقد ساعد على استمرار هذا الوضع شيوع مفاهيم التعبير الوجدانى فى مرحلة المد الليبرالى طوال فترة ما بين

الحربين. وهى مفاهيم اقترنت بأنواع من الممارسة التى جعلت من الإبداع انبثاقا عفويا لما فى داخل الفرد المتميز، واستبدلت بتصوير العالم الخارجى تصوير العالم الداخلى، ووضعت المبدع المتفرد فى مواجهة الجماعة، بوصفه الملهم الذى يهبط الأرض بعصا ساحر وقلب نبى، مجهول لا يعترف به قومه. وكان ذلك فى موازاة الإعلاء من شأن الفرد الاستثنائى الذى يصنع التاريخ على عينه، ويخلق الحضارة بإبداعه المتفرد الذى أصبح علامة عصر وجد فى " الأبطال " معنى يختزل الجمع فى المفرد.

وترتب على ذلك صعود رواية الشخصية إلى موضع الصدارة من علاقات الإنتاج الروائى، وتَحَوُّلِ الرواية إلى نوع من أنواع السيرة الذاتية، وتزايد الهوة بين البطل المثقف ومجتمعه المتخلف فى علاقات القص. وهيمن على السرد ضمير المتكلم المفرد " أنا " الذى أصبح عنوان سيرة ذاتية لكاتب بحجم عباس العقاد، وعلامة على مدى الإرادة المتفردة التى يصارع بها البطل المحدث مجتمعه المتخلف، وحيدا بلا عون خارجى، على النحو الذى صارع به طه حسين بطل " الأيام " مجتمعه الذى حاول أن يفرض عليه وعلى أمثاله عمى البصر والبصيرة . وبالقدر نفسه، ألحّ السرد الروائى على ما فى داخل الكاتب الروائى، فانزاحت حواجز كانت تعوق تدفق تيار الوعى، وأصبحنا نستمع إلى

الصـوت الداخلى للبطل الروائى الذى لم يفـارق صـفـة المثـقف المحدث من ناحيـة، وظل صورة روائية لكاتبه المؤلف المعلن من ناحية مـقابلة، وذلك على نحو ما كان حامد، وهمـام، وإبراهيم الكاتب، ومحسن، والدكتور اسماعيل، صوراً روائية لمحد حسين هيكل، وعباس العقاد، وإبراهيم المازنى، وتوفيق الحكيم، ويحيى حقى فى روايات: " زينب " و "ساره" و "ابراهيم الكاتب" و "عودة الروح" و "قنديل أم هاشم" على التوالى.

وكـان علينا أن ننتظر فى روايات الجـيل الطالع مع إرهاصات الحرب العالمية الثانية ما يتسع بعوالم البطل المحدث ويضيف إلى تنوعه واختلافه، فيبرز نقائضه من الشخصيات التى تنتسب إلى مجالات المجتمع التقليدى وتدافع عن ثوابتـه، فى مـواجـهـة تحـولات المجـتمع وتغيـراته المتـسارعـة. وتلك هى الشخصيات التى تشير إلى تصارع اتجاهات المجتمع وتصادم تيـاراته، ومن ثم تبـرز العـوامل التى أدت إلى ظهـور مـثـقـفين تقليديين من نوع مغاير، مثقفين ينتسبون إلى الأفندية لا المشايخ، أو يجمعون ما بين العمامة والطربوش، أو يصلون ما بين نموذجى المثقف العضوى والمثقف التقليدى وصلهم ما بين الفاشية المدنية والجماعات المتأسلمة الداعية إلى دولة دينية، خصوصا بعد أن تأسست جماعة الإخوان المسلمين فى مدينة الإسماعيلية سنة ١٩٢٨ وانتقال مركزها إلى القاهرة سنة ١٩٣٢.

ونجيب محفوظ هو كاتب هذه المرحلة دون منازع منذ أن نشر روايته الأولى "عبث الأقدار" سنة ١٩٣٩ إلى أن نشر روايته "قشتمر" سنة ١٩٨٨، مبتدئا بالصراع الذى وضع أمثال "أحمد عاكف" الذى يرتبط اسمه بالعكوف على كتابات الماضى واتباعها فى مواجهة أحمد راشد الذى يشير اسمه إلى الرشد الذى يحرر العقل من النقل. وكان ذلك فى رواية "خان الخليلى" (١٩٤٦) التى جمعت خيوط التعارض فى الروايات السابقة، وأفضت به إلى مراحله اللاحقة، واصلة فى سياق واحد ما بين تعارض مأمون رضوان (الإخوانى) وعلى طه (الماركسى) فى "القاهرة الجديدة" (١٩٤٥) وتناقض الأخوين عبد المنعم شوكت (الإخوانى) وأحمد شوكت (الماركسى) فى الجزء الأخير من الثلاثية: "السكرية" (١٩٥٧). وتناقض الأخوين فى الرواية الأخيرة هو الوجه الثانى من تعارض الزميلين فى الرواية الأولى، خصوصا من حيث دلالة النسبة إلى الشريحة الاجتماعية الواحدة، فى الطبقة الوسطى التى أنتجت مثقفين ينتسبون إلى أقصى اليمين مثل مأمون رضوان وعبدالمنعم شوكت، كما أنتجت مثقفين ينتسبون إلى أقصى اليسار مثل على طه وأحمد شوكت، وبينهم يقف مثقفو الوسط الفكرى الذى ينتسب إليه نجيب محفوظ نفسه، ذلك الكاتب الماكر الذى صاغ قناعه ومرآته فى شخصية كمال

عبدالجواد الذى لم يتوقف بحثه عن معنى "الثورة الأبدية" بين النقائض المتصارعة . وذلك هو السبب الذى أضفى على شخصية كمال عبدالجواد - فى الثلاثية - حيويتها التى تتميز بثراء التوتر وتنوع أوجه الصراع، خصوصا من حيث هى مجلى لنموذج المثقف المحدث الوسطى فى الرواية العربية، مقابل شخصيات أقصى اليمين وأقصى اليسار التى تظل وحيدة الصفة والبعد والوظيفة، كما لو كانت موجودة لتؤدى فحسب دور الأمثولة التى تبرز سلب الاتجاهات الحدِّية التى يجتلى فى مراياها وعى كمال عبدالجواد ووسطيته، وذلك فى سعيه الذى لم ينقطع للتوفيق بين الأضداد فى رؤية تصالح ما بين الأطراف المتعادية .

ولا تتباعد عن وسطية كمال عبدالجواد التجليات الحية لنموذج المثقف المحدث فى روايات نجيب محفوظ التى جاءت فى أعقاب الثلاثية، متسعة بالأفق الروائى الذى وصل بين شمول الرؤية الإنسانية فى "أولاد حارتنا" (١٩٥٩) ونتيجة المراجعة السياسية فى "يوم قتل الزعيم" (١٩٨٥) فقد ظلّت الشخصية الوسطية للمثقف المحدث، فى أعمال نجيب محفوظ، هى الشخصية الموارة بالحياة الروائية، الغنية بملامح "النمط" بالمعنى الذى لا يبعد كثيرا عن المعنى الذى قصد إليه ناقد مثل جورجى لوكاش Georg Lukács (١٨٨٥-١٩٧١)، خصوصا فيما

ينطوى عليه النمط من وحدة التنوع التى لا تخلو من صراع، والوصول إلى العام من خلال الخاص، والإنسانى بواسطة الغوص عميقا فى المحلى الوطنى. وبقدر ما كان "النمط" علامة الشخصية الوسطية للمثقف المحدث فى روايات نجيب محفوظ، ومن ثم علامة على رؤية العالم التى تصوغها أعماله، كانت وسطية الرؤية تجسيداً للمحاولة التى لم تتوقف عن التقريب بين الاخوة الأعداء، والتوفيق بين متعارضات الدين والعلم، الليبرالية والماركسية، الديموقراطية والمستبد العادل، حرية الفرد ومصالح الجماعة، الشرق والغرب، تطلعات الروح ورغبات الجسد. وفى الوقت نفسه، ظلّت "الثورة الأبدية" حلم هذه الشخصية الوسطية التى تؤمن بالحياة والناس، ملزمة باتباع مثلهم العليا ما ظلت تعتقد أنها الحق، والثورة عليها ما اعتقدت أنها باطل.

ولكن حتى إذا تباعدنا عن الشخصية الوسطية الغالبة على روايات نجيب محفوظ، واقتربنا من التجليات المغايرة للمثقف المحدث عند كتاب أكثر انحيازا لليسار من مثل عبدالرحمن الشرقاوى، فإن النتيجة تظل واحدة، وذلك من المنظور الذى يستبدل بالتضاد الحدِّى بين مثقفى أقصى اليمين وأقصى اليسار التضاد الموازى بين المثقف المحدث المنتسب إلى حركة الجماهير والمثقف المتحالف مع القوى المستغلة المعادية لمصالح الجماهير

وأحلامها بالعدل الاجتماعي . وهنا، يبرز دور المثقف التقليدي في التجمعات الريفية، المجال الأثير لروايات الشرقاوي، سواء في رواية " الأرض" (١٩٥٤) أو "الفلاح" (١٩٦٨). وهو المثقف الذي يتمسح بالدين في هاتين الروايتين، موظفا إياه لخدمة القوى المستغلة اجتماعيا، ويعيد تأويله بما يبقي على الأوضاع الطبقية ويدعم المصالح الاقتصادية للقوى المستغلة، تماما كما فعل الشيخ الشناوي في رواية "الأرض" والشيخ طلبة في رواية "الفلاح" . وكلاهما مثقف تقليدي مرتبط بالمجتمعات الريفية، ويؤدي دوره الإيديولوجي الذي يخايل بحتمية أوضاع الاستغلال، ويشيع الإيمان بدوامها وعدم جدوى التمرد عليها في الوعي المستلب للجماهير الريفية. وتسطح الشخصية الروائية للشيخ الملتحي في حالة هذين النموذجين المنتسبين إلى المثقف التقليدي في الريف، خصوصا من حيث اختزال الشخصية الروائية في بعد واحد وصفة يتيمة تخلو من التوتر والحيوية والصراع، هو نفسه الوجه الآخر من تسطح النماذج الموازية للمثقف التقليدي في المدينة، حيث الامتداد الطبيعي لأمثال أحمد عاكف وعبدالمنعم شوكت .

الحضور المتصاعد للعنف

أتصور أن نموذج عبدالمنعم شوكت في رواية "السكرية" لنجيب محفوظ التي صدرت سنة ١٩٥٧، من حيث كونه امتدادا لشخصية مأمون رضوان في "القاهرة الجديدة" التي صدرت سنة ١٩٤٥، هو النموذج الذي أرهص بالحضور المتصاعد لمثقف تقليدي من نوع أكثر حَدِّيَّة، في العالم الفعلي الذي تشير إليه الرواية العربية بالتتابع التاريخي لأعمالها. وهو العالم الذي تحوّل بنماذج الخائفين من التغيرات الجذرية للتقدم أمثال أحمد عاكف، أو العاملين في خدمة القوى المحافظة اجتماعيا والمهيمنة اقتصاديا أمثال الشيخ الشناوي أو الشيخ طلبه، في روايات عبد الرحمن الشرقاوي إلى مثقفين متحزبين في التزامهم بثوابت أحزاب بعينها أو جماعات دينية بعينها. أعني أحزابا ترفع شعار الدولة الدينية منذ البداية، وترفض دعاوى الدولة المدنية والمجتمع المدني، بادئة عهداً جديداً من جذرية المثقف التقليدي المتسلح بتأويل اعتقادي يرفض التقدم ويعاديه.

ومن هذا المنظور، فإن علاقة المماثلة بين عبدالمنعم شوكت وسلفه مأمون رضوان هي العلاقة التي تولّدت منها التجليات

المتدافعة الأكثر حَدِّيَّة، فى سياقات اجتماعية أفضت متغيراتها السلبية إلى تصاعد درجات الحدّية، سواء فى نظرة التعصب الأخلاقى إلى العلاقات الاجتماعية، أو وسم المجتمع كله بصفة الجاهلية المقرونة بصفة الكفر، أو الدعوة إلى دولة دينية تملأ الأرض بفضائل الإيمان بعد أن ملئت بمفاسد الزندقة والإلحاد، فتستعيد - فى المستقبل - عصراً متخيلاً أو متأولا من عصور الماضى اتّباعا وتقليداً.

لكن علينا ملاحظة أن تواصل العوامل التى تتوالد بها أمثال مأمون رضوان وعبدالمنعم شوكت، فى روايات نجيب محفوظ بوجه عام، قد انقطع مع الثلاثية التى فرغ من كتابتها قبيل ثورة يوليو ١٩٥٢، فلما قامت الثورة واستقرت شعر أنها تمضى فى الطريق الذى يستبدل بمثالب عالمه القديم وعود عالم جديد، فتوقف عن الكتابة خمس سنوات إلى أن استوعب الواقع المختلف للثورة فى تحولاته الدالة، وبدأ مرحلته الروائية الجديدة التى استهلها برواية "أولاد حارتنا" التى نشرت مسلسلة فى "جريدة الأهرام" القاهرية سنة ١٩٥٩. وكان الصراع الذى تجسده الرواية هذه المرة بين المقموعين والقامعين، سواء بالمعنى الاعتقادى المرتبط بالمغزى الاجتماعى لرسالات الأديان فى تتابعها الذى يُوَرِّثُ الكون للإنسان المسلح بالمعرفة، أو بالمعنى

السياسى المرتبط بالدور الذى يقوم به "الفتوات" و "نظار الوقف" فى إعاقة مشرق النور والعجائب، ومن ثم ممارسة ألوان الظلم الاقتصادى والاجتماعى والسياسى والاعتقادى على أبناء الحارة الذين سيطر التقليد على عقولهم والتعصب على ولاة أمرهم.

ولا شك أن ردّ الفعل العنيف للمؤسسات الدينية الرسمية، فضلاً عن نفور الدولة من ممارسة الحرية الإبداعية إلى المدى الذى يسمح بوضع كل شىء موضع المساءلة، أدى إلى منع نشر الرواية فى مصر، وتحريم الاقتراب من الموضوعات الدينية، والانصراف عن مساءلة الوجود فى قضاياه الكبرى، والتركيز على قضايا المجتمع المدنى فى الدوائر التى لا تصطدم مباشرة بسطوة المؤسسة الدينية، ومن ثم تأمل مشكلات المثقف المحدث فى علاقاته بالدولة والقوى الاجتماعية التى توازيها. وعاد نقد المجتمع إلى روايات نجيب محفوظ مرة أخرى، كما عادت الثنائية المتعارضة للمثقف المحدث والمثقف التقليدى فى علاقات متغيرة من الإشارة إلى الواقع المتحول، لكن بواسطة التمثيلات الرمزية والإشارات الكنائية التى وضعت أمثال سعيد مهران ومنصور باهى وعلوان فواز وحلمى حمادة فى مواجهة أمثال رؤوف علوان وسرحان البحيرى وأنور علام وخالد صفوان، كما وضعت أمثال عبدالوهاب اسماعيل مقابل أمثال كامل رمزى، مستبقية الحيوية

الإبداعية وثراء النمط لتجليات النموذج الوسطى لكمال عبدالجواد، تلك التجليات التى لا تخطئها العين فى التتابع الذى وصل ما بين أمثال عيسى الدبَّاغ وعمر الحمزاوى وقنديل العنابى.

وقد تصاعدت حدّة التعارضات التى ناوشتها التمثيلات الرمزية والإشارات الكنائية، واتسع مداها فى روايات نجيب محفوظ بعد كارثة العام السابع والستين، وما أدّت إليه من تعرية الدولة التسلطية التى انتسبت إلى المشروع القومى فى سنوات مدّه التى كانت سنوات مدّها. وكان الانهيار الذى أصاب كيان هذه الدولة، فى موازاة فقدان اليقين العام، مؤديا إلى ارتفاع حدّة النقد الذى وضع كل شىء موضع المساءلة، خصوصاً علاقة المثقف بالدولة التى اتخذت طابعا قمعيا لم تخل من التعرض له أغلب الروايات المكتوبة بعد العام السابع والستين. وتولى هذه المهمة الروائيون المنتسبون إلى أجيال جديدة، أكثر حدَّة وجرأة فى مساءلة الهزيمة التى كانت نتيجة فساد الدولة التسلطية وممارساتها القمعية، سواء فى علاقاتها بالمواطنين أو المثقفين على اختلاف تياراتهم وانتماءاتهم ومواقعهم الطبقية.

وظهرت روايات القمع قبل النكسة بعام واحد مع رواية صنع الله ابراهيم "تلك الرائحة" (١٩٦٦). وتتتابع بعدها، فى

سياق صاعد، روايات تتولى تعرية الأجهزة القمعية للدولة التسلطية وتقصف براثن عنفها الوحشى، فينفتح الباب على مصراعيه أمام رواية السجن، فى تواليها الذى استهله جمال الغيطانى فى "الزينى بركات" التى نشرها مسلسة فى مجلة "روزاليوسف" القاهرية ما بين سنتى ١٩٧٠ - ١٩٧١، وتبعه عبدالرحمن الربيعى فى "الوشم" (١٩٧٢) ونبيل سليمان فى "السجن" (١٩٧٢) وفاضل العزاوى فى "القلعة الخامسة" (١٩٧٢) وعبدالرحمن منيف فى "الأشجار واغتيال مرزوق" (١٩٧٣) ونجيب محفوظ فى "الكرنك" (١٩٧٤) وصلاح حافظ فى "القطار" (١٩٧٤) وغالب هلسا فى "الخماسين" (١٩٧٥) وعبدالرحمن منيف فى "شرق المتوسط" (١٩٧٥).. وغيرهم كثيرون، فقد تحولت "رواية السجن" إلى ظاهرة أساسية من ظواهر الرواية العربية فى تمردها الإبداعى على قمع الدولة التسلطية.

وبقدر ما كان المثقف المحدث المسجون ضحية للقمع وشاهدا عليه فى هذه الروايات، على اختلاف انتماءاته السياسية، كان التعارض الرئيسى بين هذا المثقف والدولة التسلطية سبب وضعه موضع الصدارة فى روايات الاحتجاج السياسى على قمع المثقف، وذلك منذ أن كتب يوسف إدريس روايته القصيرة

"العسكرى الأسود" سنة ١٩٦١ بعد عامين فحسب من نشر نجيب محفوظ روايته "أولاد حارتنا".

وأحسب أن انشغال الروائى بقمع الدولة شغله عن تأمل ألوان جديدة من القمع التى أخذت تنتجها المجموعات اليمينية الموازية للدولة. أعنى المجموعات التى رفعت شعار الدولة الدينية، وأعادت إنتاج القمع الذى وقع عليها من الأجهزة القمعية للدولة، وأشاعت التعصب بين أتباعها الجدد الذين تحولوا فى تطرفهم إلى قنابل عنف وأدوات قمع. وهو الأمر الذى كشفت عنه الممارسات الدموية لهذه الجماعات فى السياق الإرهابى المتصاعد منذ سنة ١٩٧٤. وكانت بداية انطلاق هذه الجماعات فى زمن السادات الذى استبدل التحالف مع الإخوان المسلمين والجماعات المتأسلمة بالتحالف مع الجماعات القومية واليسارية، وذلك بهدف القضاء على معارضة المجموعات الأخيرة، وتمهيد الطريق للمتغيرات الجذرية التى سعت إلى إنهاء ما أطلق عليه اسم سنوات التحول الاشتراكى.

لكن وضع التحالف لم يستمر طويلا، إذ سرعان ما انقلبت هذه الجماعات على نظام السادات، واستبدلت بشعاراته عن "دولة العلم والإيمان" شعارات الدولة الدينية، وردت بالعنف على شعاره "لا سياسة فى الدين ولا دين فى السياسة" بما ينقضه فى

الواقع. وتحول التحالف إلى صراع حول السلطة، وصل إلى ذروته باغتيال السادات نفسه فى السادس من أكتوبر سنة ١٩٨١، بأيدى الجماعات التى لم تتوان فى نشر أفكارها بواسطة الحديِّين من مثقفيها التقليديين. أعنى أولئك المتطرفين الذين تزايدوا منذ كارثة العام السابع والستين، وتصاعد حضورهم المؤثر طوال الزمن الساداتى، وذلك فى سياق من الهزيمة التى استبدلت بالمشروع القومى نقائضه، ومتغيرات الثروة وعلاقات السلطة التى دعمت العداء لأحلام المجتمع المدنى بالحرية الفكرية والعدل الاجتماعى والتقدم العلمى. وكانت وسيلة أولئك، ولا تزال، إشاعة التعصب الأعمى، والانغلاق على تأويل بعينه لزمن بعينه وفقه بعينه، وشحن الشبان بما يدفعهم إلى ممارسة الإرهاب الذى لا نزال نعانى من آثاره الوحشية.

ومن المؤكد أن اغتيال السادات كان أخطر العلامات على الأثر المدّمر لتصاعد حضور هذا النوع من المثقفين، وارتباطه بتنظيمات إرهابية وأحزاب سرية اختارت طريق العنف الذى بدأته، فى السبعينيات، جماعة الفنية العسكرية (شباب محمد) سنة ١٩٧٤ على وجه التحديد، ومضت فيه جماعة التكفير والهجرة سنة ١٩٧٧، وأكملته الجهاد التى أعيد بناؤها التنظيمى سنة ١٩٧٩ لتقوم بتنفيذ عملية اغتيال السادات التى كانت أخطر عملية عنف سياسى شهدها تاريخ مصر الحديث. وهى العملية

التى كشفت لوازمها ونواتجها وآثارها الجانبية بما لا يدع مجالا للشك عن نوع الأثر الذى تركه المتطرفون من التقليديين الجدد فى عقول الشباب الذين أحبطتهم الهزائم المتوالية وألوان الفساد الاجتماعى والسياسى المتزايدة، فضلا عن حالة الفراغ الثقافى التى تركوا عليها فى غياب أجهزة فاعلة لنشر ثقافة المجتمع المدنى وقيمه.

ولم يكن من المصادفة، والأمر كذلك، أن تغدو نماذج هذا النوع من الشباب، خصوصا فى تحولهم من التطرف إلى الإرهاب، بعض شخصيات الأعمال الروائية ابتداء من مطلع الثمانينيات، على الأقل من وجهة نظر الآباء الذين انقلب عليهم أبناؤهم الذين اجتذبتهم جماعات التطرف. وقد بدأ الأمر بيوسف إدريس فى قصته «اقتلها» التى نشرها فى العدد الأسبوعى لجريدة «الأهرام» فى صباح الجمعة الموافق السابع من أغسطس سنة ١٩٨١، قبل شهرين فحسب من اغتيال السادات، فكانت القصة بمثابة النذير الذى يوازى فعل الإرهاب الذى بدأ يتحقق فى الواقع، ويودى بحياة الأبرياء. ولكن يوسف إدريس لم يمض بعد ذلك فى استكشاف النماذج الإرهابية الشابة، وانشغل عنها بغيرها من النماذج التى ألحت عليه، فترك الباب مفتوحا لأكثر من جيل من أجيال الروائيين فى مصر.

ومن اللافت للانتباه أن رواية «الأفيال» لفتحى غانم

صدرت سنة ١٩٨١، فى العام نفسه الذى شهد نشر قصة «اقتلها» ليوسف إدريس واغتيال السادات على السواء. وكان نشر «الأفيال» شهادة موازية من كاتب كبير، يضع فى سياق أوسع ظاهرة الشباب المُضَلَّل الذى انتهى به التطرف الدينى إلى الإرهاب، وذلك على نحو يكشف عن الأسباب المتعددة والمعقدة التى أدّت إلى تفشى الإرهاب الدينى بين الشباب فى دوائر التطرف التى اجتذبتهم. وكان ذلك، بالطبع، فى السياق نفسه الذى اجتذب عبد الحكيم قاسم لكتابة «المهدى» المنشورة بعد عام واحد فحسب من نشر «الأفيال».

ومرة أخرى، تقف روايات نجيب محفوظ موقف الصدارة فى تصديها لهذه الظاهرة الجديدة، فهى ترصدها بالدأب الروائى نفسه، لكن من وجهة نظر الكاتب الذى أتم السبعين من عمره فى نهاية السنة التى اغتيل فيها أنور السادات. ولذلك يغلب على منظوره الروائى فى تناول نماذج هذا النوع من الشباب رؤية الجد أو الأب الذى يلوذ بقيم أمثال "عامر وجدى" أو "محتشمى زايد" الوفدية فى البحث عن أصل الداء الذى جعل من البلد كله مريضا بالتعصب، فيما يقول أحد أبطال رواياته المكتوبة فى الثمانينيات.

وتتولى روايات نجيب محفوظ ملاحقة هذا النوع من

الشـبـاب بعـدسـاتهـا السـردية التى لم تكف عن نقـد الزمن الساداتى، خصوصا بعد أن كشفت عن ما استطاعت كشفه من سلبـيـات الزمن الناصـرى. وانطلقت فى ذلك من النقطة التى توقـفت عندها فى "المرايا" (١٩٧٢) حين جـعلت من شـخـصيـة "عـبـدالوهاب اسـمـاعـيل" مـرآة رمـزية لواحـد من أبرز قـيـادات الإخوان المسلمين، إن لم يكن الأبرز بعد حسن البنا، وهو سيد قطب الذى أعدم زمن عبدالناصر سنة ١٩٦٥. وكان التركيز فى الموازاة الرمـزية لنمـوذج سـيـد قطب الروائى على التـعـصب الدينى من ناحية، واتهام المجتمع كله بالجاهلية من ناحية ثانية، والنظر إلى "الاشتـراكية والوطنية والحضارة الأوروبية" بوصفها "خبائث علينا أن نجتثها من نفوسنا" من ناحية أخيرة. وكان ذلك كله تأكيدا لحدية التطرف فى الدعوة إلى دولة دينية تسم بالكفر كل الأفكار الحـديثـة عن رأس المال والمادية الجـدليـة والحـرية الإبداعية والفكرية، وتخرج من حظيرة الإسلام كل الذين يأخذون عن الغرب الكافر أفكاره وفلسفاته وتنظيماته.

ويزيد من تأكـيـد هذه الحدية السـيـاق الذى تجـاوبت به شخصية عبدالوهاب اسماعيل مع الشخصيات المماثلة لها فى الانتسـاب إلى دائرة الأفكار نفسـها فى «المرايا» الرمـزية، سواء من منظور السلب الذى وصفت به شخصية طنطاوى اسماعيل أو

رضا حمادة الذى "وقف موقف الرفض من أى رأى يسارى، وعجز عن التطور مع الزمن"، أو منظور الإدانة للمتاجرة بالدين فى الصور المنعكسة على مرايا أمثال عباس فوزى وزهران حسونة.

وانطلاقا من هذه البداية التى أكّدتها مرايا نجيب محفوظ فى مطالع السبعينيات، كشفت روايات الثمانينيات عن وعيها الخاص بأن الإرهاب هو نهاية التتابع المتصاعد لدرجات الحَدِّيَة فى التعصب الذى انطوت عليه نماذج المثقف التقليدى داعية الدولة الدينية، وأن ممارسة العنف هى النتيجة الطبيعية للمسار الذى مضت فيه نماذج المثقف التقليدى من الشبان الذين تحولوا إلى قنابل موقوتة، قابلة للانفجار فى أية لحظة، بناء على أى أمر صادر من أمراء التطرف. والبداية هى ما تلمحه هذه الروايات من تولّد التطرف فى عقول الأبناء الذين يعميهم التعصب شيئا فشيئا، خصوصا بعد أن يطلقوا لحاهم ويندفعوا وراء حدِّية الفكر الذى يسم المغاير له أو المختلف معه بالكفر، فينتهى الأمر إلى "قذف الجميع بتهمة الكفر"، على نحو ما نرى فى أحد أبناء السيد "س" من مجموعة "التنظيم السرى" (١٩٨٤). ونصعد من سياق التنظيم السرى إلى "يوم قتل الزعيم" (١٩٨٥)، حيث نواجه العنف عاريا مجسداً فى اغتيال رئيس الدولة الذى كان اغتياله

إعلانا بعودة مؤكدة للإرهاب كما يقول علوان فواز محتشمى، ممهدا الطريق لما يقوله سليمان مبارك من أن "البلد مريض بالتعصب" وأن هؤلاء الشباب "يريدون أن يرجعونا أربعة عشر قرنا إلى الوراء".

ويستمر تقديم نموذج الشاب الذى ينتهى إلى الإرهاب فى "صباح الورد" (١٩٨٧) حيث نواجه الابن شكرى سامح الذى التحق بكلية الطب، وكان وسيما رياضى الجسم متقدما فى الدراسة، وإذا به يميل تدريجيا إلى الانطواء ، ومن الانطواء الى اتهام والديه بالخروج على الدين بعد انضمامه الى إحدى الجماعات، معلنا أنه كان فى غيبوبة الجاهلية. وترتبك الحياة بالأب الذى يحنق على التيارات المتطرفة ويعتبرها غريمه الأول فى الحياة، إلى أن تلقى الشرطة القبض على شكرى فى أعقاب معركة دامية بتهمة القتل. ويدرك الأب أنه خسر ابنه الوحيد الذى عقد به آماله، خصوصا بعد أن تمت محاكمة الشاب وقضى عليه بالشنق ونفذ الحكم. ولم يسدل الستار على المأساة الدامية التى لا تزال تتكرر إلى اليوم.

ولا تخلو "قشتمر" آخر روايات نجيب محفوظ من النموذج نفسه فى تنوع أقل حدة، يمثله الابن صبرى الذى قبض عليه فيمن قبض عليهم من الإخوان، ويؤكد الأب أن ابنه لم ينضم

للجماعة، ولكنه بدافع من تدينه تبرع لبناء جامع فَعُثِرَ على اسمه في كشف المتبرعين وَعُدَّ من الإخوان، فأهين وضرب إلى أن أفرج عنه محطما. ووقفت فترة الاعتقال حجر عثرة فى سبيل توظيفه، فاتجه الى العمل الحر كى يسترد أنفاسه عقب محنته القاسية فى الاعتقال. ولكن رواية "قشتمر" لا تترك تجليات هذا النموذج دون أن توجِّه نقدها الضمنى إلى جميع التيارات المغايرة، خصوصا حين تقرر على لسان أنوار بدران: "لن نعثر على جدية حقيقية إلا فى التيار الدينى".

ترى هل هى مصادفة، والأمر كذلك، أن يقوم شاب فى عمر الشباب الموصوف فى أعمال من مثل "التنظيم السرى" و"صباح الورد" وغيرهما بمحاولة اغتيال نجيب محفوظ ؟! لتكن رواية "أولاد حارتنا" الحجة المعلنة على ألسنة "المكفراتية". ولكن موقف الكاتب الذى ظل منطويا على رفض التطرف الدينى، مقابل كل تطرف آخر (منذ أن كتب عن مأمون رضوان فى "القاهرة الجديدة" سنة ١٩٤٥ إلى أن كتب عن امتداده الطبيعى فى "صباح الورد" سنة ١٩٨٧) هو الموقف الذى أفضى إلى وضعه فى صنف الخطرين من الكفار والملاحدة فى مجتمع الجاهلية المعاصرة، ومن ثم إصدار الحكم بإعدامه، وإيكال مهمة التنفيذ إلى واحد من أشباه الشباب الذين وصفهم. والمسافة ليست بعيدة

بين شكرى سامح (فى "صباح الورد") والشاب الذى امتدت يده إلى عنق نجيب محفوظ نفسه كى تحزه بسكين صدئة، فى الساعة الخامسة والربع تقريبا، من مساء يوم الجمعة الرابع عشر من أكتوبر سنة ١٩٩٤، مرتكبة الجرم الذى كان بمثابة الدليل الملموس فى الواقع على ما انتهى إليه نموذج المثقف التقليدى، خصوصا فى علاقته بمريديه الذين يدفعهم إلى ممارسة العنف العارى، قضاء على خصومه من "أولاد حارتنا" الذين حلموا بمشرق النور والعجائب.

الزلزال

رواية «الزلزال»

تتلمذ جيلان على الأقل من الروائيين العرب على يدى نجيب محفوظ (المولود سنة ١٩١١). ومضى الكثير منهم فى الطريق الذى افتتحه هذا الكاتب العالمى برواياته الرائدة، مواصلين رحلة استكشاف عوالم الوعى المحدث للنماذج المنحازة إلى الجديد والداعية إليه، سواء فى تعاقب ظهورها عبر التجليات المختلفة لعمليات التحديث، أو تتابع تولد رؤاها الإشكالية فى صراعها مع شروط الضرورة فى مجتمعاتها. لكن لم يلتفت إلا أقل القليل منهم إلى أهمية متابعة استكشاف الوعى التقليدى للنماذج المعادية للجديد، والغوص عميقا فى أبنية الثوابت التى يأبى هذا الوعى أن يفارقها، وإلقاء الضوء على الدوافع العميقة للنفور من الاختلاف أو المغايرة أو الاجتهاد. وأهم من ذلك كله، التحليل الإبداعى لآليات الاستجابة العدائية التى يمكن أن تنقلب إلى عنف عارٍ إزاء متغيرات التقدم وتحديات التطور، ومن ثم الكيفية التى يتحول بها نموذج المثقف التقليدى إلى نموذج المتطرف الدينى الذى أصبح يؤرق مستقبل الدولة المدنية.

والطاهر وطّار الروائى الجزائرى (المولود سنة ١٩٣٦)

واحـد من الروائيين العـرب القـلائل الذين حـاولوا تدارك هذا الجانب فى عوالم الرواية العربية، منذ حوالى ثلاثين عاما. وكان ذلك حين أصدر روايته «الزلزال» التى فرغ من كتابتها فى شهر سبتمبر ١٩٧٣ ونشرها للمرة الأولى عن دار العلم للملايين فى بيـروت سنة ١٩٧٤، والمرة الثـانيـة عن الدار الوطنيـة للنشـر والتوزيع بالجزائر سنة ١٩٧٦. وتكمن أهمية هذه الرواية فى أنها الرواية العربية الوحيدة التى تصوغ - فيما أعلم- نموذجا بشريا دالا من نماذج الشخصيات المعادية للتقدم، وتغوص فى مكونات وعى هذا النموذج، ساعية إلى تقديم رؤيته المعادية للتغير فى حَدٍّ الرفض للجديد، كاشفة عن الآلية التى يتحول بها المثقف التقليدى إلى متطرف دينى، داخل شبكة من العلاقات التى يقترن بها هذا التحول وينتج عنها. وذلك كله من منظور البطل الذى يتدفق وعيه فى تفجرات محسوبة روائيا، سواء فى كشفها عن الدوافع المتباينة التى ينطوى عليها، أو العوامل السياسية الاجتماعية التى أدّت إلى تكوين وعيه على هذا النحو دون غيره. وتصاغ تجليات هذا الوعى تقنيا فى مونولوج واحد متصل، لا يتقطع أو ينقطع إلا بما يكشف عن جوانب جديدة فى العالم الذاتى للبطل الذى يتولد من عالم تاريخى بعينه، عالم يتحول متوترا ما بين علاقات قديمةٍ وجديدةٍ، ينبنى كل قطب منها بواسطة تعارضات داخلية متعادية.

وفى هذا الجانب، تحديدا، تنطوى رواية «الزلزال» على بعد ثان من الأهمية، فى السياق التاريخى المتعاقب لتحولات العلاقة الجدلية بين التحديث والحداثة فى المجتمعات العربية. وهو البعد الذى يتجاوب به الخاص والعام فى نموذج البطل الذى تنبنى عليه الرواية، والذى يغدو حضوره الروائى نوعا من الإرهاص بما حدث بعد ذلك، حين تكاثر أشباه الشيخ عبدالمجيد بو الأرواح -بطل الرواية- فى كثير من الأقطار العربية، وتولّد من صلبه الذى بدا آفلا فى «الزلزال» المئات من الذين انطووا على عدائه الحدِّى لعمليات التحديث وأفكار الحداثة، بادئين من النقطة التى بدأ منها ليصلوا إلى مدى أبعد من النقطة التى انتهى إليها.

ولذلك تبدو رواية «الزلزال»، حين نتأملها بعد ما يزيد على ربع قرن من صدورها، بمثابة استشراف لما حدث فى الأقطار العربية على مستويين. أولهما خاص بالشيخ عبدالمجيد بو الأوراح بطل الرواية نفسه، خريج الزيتونة المتعصب ومديرالمدرسة الثانوية، نموذج المثقف التقليدى الذى يبدأ من دائرة التقليد الاعتقادية وينتهى إلى التعصب الدينى، ومن ثم التطرف الذى يفضى إلى الحض على ممارسة العنف العارى. وقد وجد الشيخ عبدالمجيد فى تكوينه الاتِّباعى وتربيته الاعتقادية

الجامدة، أثناء تعليمه الديني بالزيتونة التي هي معهد ديني مُوَازٍ للأزهر، ما دفعه إلى أن يمضي قدما على درجات السلم الصاعد إلى ممارسة التطرف. لم يعقه عن ذلك، بل زاده إمعانا في الصعود، وضعه الاجتماعي بوصفه واحدا من كبار الملاك الزراعيين الذين استغلوا أبشع استغلال فقراء القرى التي هيمنوا عليها.

وتتجاوب العلاقة بين الثروة القائمة على الاستغلال والتعصب القائم على التقليد الذي يفضي إلى التطرف في تكوين النموذج الروائي للشيخ عبدالمجيد بوالأرواح، خصوصا من منظور التطابق بين انغلاق الوعي الطبقي والوعي الثقافي، وتحويل الفكر الديني التقليدي إلى أداة لتبرير الاستغلال الاجتماعي، ومن ثم رفع سلاح التأويل الديني المتعصب في وجه محاولات التحديث المرتبطة بتطلع دعاة الدولة المدنية إلى التقدم، وتحقيق العدل في علاقات مجتمع المدينة والقرية على السواء. ومدى الحركة الروائية لهذا النموذج هو المدى الذي يبدأ بالأفق المحدود لمدينة قسنطينة، حيث ظهرت العناصر التكوينية الأولى لنموذج الشيخ المتطرف متجسدة في شخصية بوالأرواح، لكن بما يسقط علاقات الحضور على علاقات الغياب في النص الروائي، ويمتد بالفضاء السردي لرواية الطاهر وطار إلى الأفق الأوسع للوطن العربي كله.

ويقود ذلك إلى المستوى الثانى من البعد الاستشرافى لرواية «الزالزال». وهو البعد الذى يرتبط بمؤسسات الدولة الوطنية التى انتزعت الاستقلال من الاستعمار، ورفعت شعارات التحول الاشتراكى والثورة الزراعية، ولكنها لم تفلح إلا فى بناء مجتمع انطوى على تناقضات أفضت إلى الكارثة اللاحقة التى لم ينتبه إلى إرهاصاتها من يحول دون وقوعها. وإذا كانت رواية «الزلزال» تكشف، فى جانب منها، عن الكيفية التى أدّى بها التحديث الاشتراكى (ولم يكن سوى تسمية بديلة عن رأسمالية الدولة التى نهبها حراسها) إلى رد فعل عدائى لدى المتضررين من نتائج هذا التحديث، فى المجالات الثقافية الفكرية والاقتصادية الاجتماعية، فإن النموذج الروائى للشيخ بوالأرواح يصل بين هذه المجالات، ويتضمنها فى إهاب حضوره السردى الذى تكشف علاقاته عن المفارقة المأساوية التى انطوت عليها مرحلة ما بعد الاستقلال. أقصد بذلك إلى أن مشروع تحديث الدولة الوطنية لم يخل تطبيقه من فساد باعد بين الشعارات المعلنة والإنجازات المحققة، واستبدل بالتسلطية الاعتقادية الجامدة تسلطية عسكرية أو شبه عسكرية محدثة، فكانت النتيجة تخلق أسباب انهيار المشروع كله، خصوصا فى اقترانه بفئات حاكمة عملت – من وراء الرايات المرفرفة لشعارات الدولة الوطنية

الواعدة – على احتكار مصادر القوة والسلطة فى المجتمع لصالحها، فأحالت حلم الاستقلال الوطنى إلى كابوس وطنى لا يزال ماثلا فى هذا القطر العربى أو ذاك.

وتحديد زمن الفراغ من كتابة رواية «الزلزال» فى نهاية صفحاتها (السطحة، المنصورة: قسنطينة فى ١٣-٩-١٩٧٣) مسألة دالة فى إشارة الزمن الروائى الداخلى إلى الزمن الخارجى الذى ترك بصماته على حركة الزمن الداخلى، فالرواية مكتوبة بعد استقلال الجزائر بما يجاوز تسع سنوات بأشهر. وكانت الثورة الجزائرية قد انتصرت وأصبح أحمد بن بيلا أول رئيس للجمهورية ابتداء من شهر يوليو سنة ١٩٦٣، أى أن المؤلف الفعلى – الطاهر وطّار – فرغ من كتابة روايته بعد اقتراب الثورة الجزائرية من عيدها العاشر، وبعد ثمانى سنوات من إطاحة هوارى بومدين بأحمد بن بيلا من كرسى الرئاسة وتوليه حكم الجزائر فى يونيو سنة ١٩٦٥، ومن ثم تصاعد علامات الوعد الاشتراكى والثورة الزراعية، ووضع أسس – قيل إنها صحيحة فى ذلك الوقت – لمجتمع ديموقراطى متقدم.

وقد نشرت الرواية فى العام اللاحق على كتابتها، تتصدرها مقدمة من مؤلفها الذى يتحدث عن خصوصيته التى تقوم على الصراع بين عقليتين متناقضتين، عقلية القرون

الوسطى التعميمية التجريدية، وعقلية القرن الحادى والعشرين العلمى التكنولوچية، وكذلك عن تكون فنه الكتابى نتيجة تفاعل حضارى تناوشه جدة بذور الحياة وتخلف بذور الموت. وتكشف المقدمة عن رغبة المؤلف فى تقديم جزائر مابعد الاستقلال، بعد أن قدم جزائر ما قبل الاستقلال فى روايته «اللاز» (الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر سنة ١٩٧٤) التى سوف تبقى عملا متميزا من أعمال الرواية العربية. ويبدو أن الدافع إلى كتابة رواية عن جزائر مابعد الاستقلال هو قلق الوعى النقدى من تصاعد الهوة بين المعلن عنه وما يجرى تنفيذه بالفعل، واكتمال تجسد مفارقات جزائر مابعد الاستقلال التى تصارعت فيها النقائض، وواجه فيها الجديد (الذى يمثله المنتسبون إلى الثورة) القديم الذى جسّده الشيخ عبدالمجيد بوالأرواح بكل أصوله الاجتماعية وملامحه الاقتصادية ومواقفه الفكرية والاعتقادية. وكانت الرغبة المعلنة للمؤلف، الطاهر وطار، هى تأمل انهيار النموذج الذى يمثل القديم وينتسب إلى الماضى، تأكيدا لوعود المستقبل التى حملت أمل إقامة مجتمع ديموقراطى متقدم. وفى الوقت نفسه، توجيه بعض النقد إلى بعض المظاهر السالبة لتحولات المجتمع الجديد لجزائر مابعد الاستقلال. لكن مبدأ الواقع السردى للنص الروائى لم يقتصر على تحقيق الرغبة

المعلنة للروائى المعلن، خصوصا حين قاد بطله الروائى إلى ما يشبه انهياره المحتوم منذ البداية، وإنما أضاف إلى هذا الانهيار ما يوازيه من علامات إمكان تولد انهيار آخر، لا تلمحه سوى العين التى تبحث- وراء مظاهر «التحديث الاشتراكى» أو ملامح «البطل الاشتراكى» المنتسب لدعاوى ذلك العصر- عن العلامات الملتبسة التى لم يتطابق بها السرد المنجز مع الرغبة المعلنة للمؤلف، وإنما تجاوزها إلى الكشف عن الإمكانات المتعارضة للموقف الروائى الذى ما كان يمكن اختزاله فى صفة واحدة أو فى اتجاه واحد.

وما أقصد إليه، تحديدا، هو أن الانهيار الفعلى لنموذج القديم الذى يمثله الشيخ عبدالمجيد بو الأرواح، والذى تنتهى الرواية به وهو فى طريقه إلى المستشفى بعد أن أصيب بالجنون، يوازى إمكان انهيار آخر، تتناثر علاماته فى السرد، وتعمل على جذب انتباه العين إلى القطب المقابل للشيخ عبدالمجيد بو الأرواح، وهو قطب الجديد الذى تمثله نماذج الدولة الوطنية الجديدة فى ممارسات عالم مابعد الاستقلال.

ولذلك فنحن فى الرواية إزاء أكثر من زلزال، الزلزال الطبقى الأول الذى تحدث عنه بالباى الصديق القديم للشيخ بوالأرواح حين قال له: قسنطينة الحقيقية انتهت وزلزلت زلزالها

حين وضعت العبيد موضع السادة، وحين كان الرعاة والحفاة والعراة يدخلون المدينة من الريف ليقتلوا الأسياد ويخرجوا دون أن يردهم أحد، فضاعت قسنطينة بالففون وبن جلول وبن تشيكو وحلت محلها قسنطينة بوفناره وبوالشعير وبولفول وبوطمين وبوكل الحيوانات والنباتات. والزلزال الثانى هو الزلزال الأكبر الذى يرى الشيخ بو الأرواح علاماته من حوله فى قسنطينة الجديدة التى أصبح ينفر منها، ويرجو دمارها، وهو الزلزال الذى سيكون شاملا الداخل والخارج، الصغير والكبير، العسكر وغير العسكر. والزلزال الثالث هو زلزال الوعى الذى ظل الشيخ بو الأرواح يعانيه منذ دخوله إلى قسنطينة إلى خروجه من جسر الشياطين فى طريقه إلى المستشفى بعد أن جن جنونه. وذلك الزلزال هو ما يشير إليه بوالأرواح عندما يكرر بينه ونفسه أن الزلزال الحقيقى إحساس. لكن هناك، فضلا عن ذلك، الزلزال الرابع، وهو الزلزال الذى يرهص به المؤلف المضمر، ويعلن عن نذره بواسطة العلامات التى ينثرها فى النص، العلامات التى تلفت نظرنا إلى أن الجديد الواعد، فى جزائر مابعد الاستقلال ينطوى على قنابل تعارضاته الموقوته التى لابد أن يأتى زمن انفجارها، فتطيح بمشروع التحديث المدنى، وترفع صوت دعاة مشروع البعث الأصولى الاعتقادى. وعندما نرد هذه الدلالات

المتعددة للزلزال على بواعثها نجد أن الحركة المتوترة للشيخ بو الأرواح فى فضاء الرواية هى علامة مزدوجة على الزمن الآتى، سواء من منظور حضور الشيخ المتعصب الذى انطوى على إمكانات توالده وتكاثره، أو منظور الواقع الخارجي الذى استجاب إليه الشيخ، والذى أفضى فساد آلياته إلى تزايد وتسارع إمكانات التكاثر والتوالد، ومن ثم التعجيل بانهيار المشروع الذى حمل بذرة نهايته منذ بدايته.

زلزلة عالم قديم

سبب العودة المعلن الذى يصرح به الشيخ عبدالمجيد بو الأرواح لصديقه القديم بالباى، فى الفصل الأول من رواية "الزلزال"، هو تقسيم الأرض الكبيرة التى يملكها على الورثاء فى الورق فحسب، حتى إذا جاءت الحكومة (الاشتراكية؟!) للاستيلاء عليها لم تجد ما ينفعها فى مشروع تأميمها الإلحادى الكبير. لكن الهدف الفنى المضمر، وراء هذا الهدف المعلن، هو وضع الشيخ بوالأرواح فى مواجهة متغيرات عالم ما بعد استقلال الجزائر، بعد غيبة ستة عشر عاما عن قسنطينة، وذلك بواسطة الحيلة الروائية المعروفة التى يعيد بها القاص بطله إلى موطنه الأصلى بوسيلة أو أخرى بعد غياب طويل، وذلك لنرى بعينيه ما حدث من مظاهر التغير الذى أكرر أنه ملحمة الرواية العربية منذ نشأتها الحديثة إلى اليوم. والعودة من غربة التعلم الطويل فى تونس (سبع سنوات للتفقه فى علوم الدين بجامعة الزيتونة) وغربة العمل الأطول فى العاصمة (تسع سنوات من التدريس توجتها وظيفة مدير مدرسة ثانوية فى الجزائر) هى وسيلة الطاهر وطار التى باعد بها بين العالم القديم الذى انتسب إليه

الشـيخ بو الأرواح والعـالم الجـديد الغـريب الذى صـدمـه فى قسنطينة.

وسرعان ما نعرف منذ الصفحات الأولى للفصل الأول أن الشـيخ لم يعـد إلى قـسنطينة - بعـد طول غـيـاب - حنينا إلى الماضى، أو تـواصـلا مـع أقـربـاء، فـالرجل عقـيم، لم تربطه علاقـة طيبة بأحـد من أقـربائه الذين اسـتـغلهم لزيادة أرضـه، وعـاملهم جميعا بقسوة غير إنسانية لا تختلف فى جوهرها عن القسوة التى عـامل بهـا زوجـاته، خـصـوصـا فى دائرة الجنس التى لم يفارقها سفاح المحارم. والمفارقة الأولى فى القص أن هذا الشيخ الذى كره الجميع، وكرهه الجميـع، وبخاصة الأقرباء منهم، يعود بحثـا عن هؤلاء الأقـربـاء ليسـتـغلهم مـرة أخـرى، ويوزع عليـهم صوريا أرضه الزراعية التى تزيد على ثلاثة آلاف هكتار، فرارا من قرارات التأميم الاشتراكى للملكيات الزراعية الضخمة. وكما لا يبقى الأقرباء على حالهم، لا تبقى قسنطينة على حالها، فهى مثلهم وهم مثلها فى الانتقال إلى نقيض الحال الذى يرجوه الشيخ. ولذلك يصل وعيه فى علاقات المشابهة التمثيلية بين الحال النقيض الذى يعانيه والصورة القرآنية للزلزال الذى خصص خطيب الجمعة فى الجامع الكبير كل الخطبة عنها، ولا يكف وعى الشيخ عن تكرار الآية الثانية من سورة «الحج» التى تصف هول

زلزلة الساعة: «يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد».

وإشارة التناص المتكررة فى الرواية إلى «زلزلة الساعة» هى الإشارة التى تبنى عليها العلاقات الدلالية للرواية كلها، ابتداء من دال عنوان «الزلزال» إلى أصغر دوال التفاصيل العلائقية. وكلها تشير إلى نهاية وشيكة، جائحة كونية تجتاح كل شئ، زلزال عنيف يقضى على عالم بأكمله. ولذلك فالمدلول الأول لدال الزلزال هو نفسه المدلول الأول لزلزلة الساعة، من حيث معنى النهاية الوشيكة التى يغرب بها عالم بأكمله أو يسقط منهارا. والعالم الذى ينهار هو عالم الشيخ بوالأرواح: مصالحه الاقتصادية التى يهددها التأميم، تصوراته الاعتقادية التى يناوشها التجديد، وضعيته الاجتماعية الأبوية (البطريركية) التى أصابها تحديث العلاقات الاجتماعية بالدمار، احتمالات النفوذ السياسى التى لم تعد قائمة مع صعود نجم أبطال الاستقلال، المدينة القديمة التى ما كانت تفتح أبوابها الواسعة إلا للأرستقراطية الزراعية من كبار الملاك أصبحت فضاءً مباحا منتهكا من الريفيين الذين أقبلوا عليها من كل حدب وصوب، حاملين معهم عادات قراهم وخصال نجوعهم. حتى الفكر انتقل

من النقل إلى العقل. والجنس الذى يعنى استمرار البقاء وعدم ضياع الثروة لم ينفع قط، فانتهى حضور الشيخ إلى العقم الجنسى الذى أصبح موازيا للعقم السياسى والاجتماعى والفكرى والاقتصادى فى عالم آفل، نتيجة صعود عالم جديد مضاد لم يعد فيه مكان لأمثال بو الأرواح.

ومنطقى أن ينتج الصدام بين العالمين المتناقضين مشاعر الدهشة والتعجب والاستغراب والتوتر والتمرد والرفض والإدانة وغيرها من المشاعر التى يتشابه فيها الأبطال المبعوثون من الماضى لمواجهة جديد الحاضر المتحوّل الذى يغترب بهم عن إمكانات التواصل معه، ابتداء من أحمد باشا المنيكلى ناظر الجهادية المصرية فى "حديث عيسى بن هشام" للمويلحى وليس انتهاء بالشيخ عبدالمجيد بو الأرواح مدير الثانوية بالجزائر العاصمة فى رواية الطاهر وطار. والعنصر الدلالى المتكرر، دائما، فى تكوينات هذا النوع من الأبطال، رغم اختلاف كل منهم عن الآخر باختلاف رمزية الكتابة المتولدة عن هموم زمنها والمتميزة بمقدرة كاتبها الإبداعية، هو مفارقة الابتداء الصادم التى تتولد منها سائر المفارقات التى تتحرك بها الأحداث، وتبدأ منها رحلة بطل قديم فى عالم جديد. هذه الرحلة، بدورها، مقدورة فى مسارها، محكوم عليها سلفا بنهاية متعينة منذ لحظة

البدء، فالجديد المنتصر لا يسمح لنقيضه القديم بالبقاء، والقديم الذى يرفض الجديد بالكلية لا يمكن إلا أن ينهار تحت ضغط اندفاع مظاهر التجدد التى تطيح به من الوجود الروائى الموازى فنيا للوجود الواقعى. ولذلك فالرحلة التى يقوم بها هذا النوع من الأبطال رحلة أفول وانحدار وسقوط، لا تعرف معنى الصعود أو الانتصار ولا حتى العود على البدء، لأنها رحلة كائن تنقطع خطوط اتصاله بمصدر الطاقة الذى بدأ منه كلما ابتعد عنه. وكل إيغال فى البعد عن نقطة البدء إيغال فى البعد عن نقطة الأمان أو إمكان العودة السالمة، واقتراب من نقطة الدمار الذاتى التى تفضى إليها عوامل التغير التى تسير بالمرتحل فى طريقه المحتوم صوب النهاية المقدورة، روائيا، منذ الخطوة الأولى فى الرحلة الخاسرة.

ورواية "الزلزال" هى رحلة الشيخ بو الأرواح فى قسنطينة الجديدة قسنطينة مطالع السبعينيات التى ينتهى طواف الشيخ فيها إلى دماره، عبر سبع مراحل، تجسّدها سبعة فصول بعدد أيام الأسبوع والسماوات والأرضين، مراحل هى مستويات من درجات الهبوط النازل إلى قرارة قاع الدمار الذاتى، ينزلها الشيخ الزيتونى الستينى بلا ولد ولا عقب، عقيما كالشجرة العجوز التى تتعرض للريح العاصفة التى سرعان ما تقتلعها.

والرحلة الهابطة تمر بعلامات التحول فى قسنطينة المكان، عبر سبع محطات: باب القنطرة، وسيدى مسيد، وسيدى راشد، ومجاز الغنم، وجسر المصعد، وجسر الشياطين، وجسر الهواء. وكلها محطات مكانية ينتقل عبرها وعى الشيخ بوالأرواح من حال إلى حال أدنى، منحدرا من الأعلى (سيدى مسيد) إلى الأسفل (سيدى راشد). لا يتخلى فى رحلته عن الطريق الموصل إلى هاوية تفغر فاها من تحت "جسر الشياطين" لتبتلع الضحية الذى يضيع منه الوعى والعقل فى "جسر الهواء".

وليست رحلة المكان سوى رحلة الوعى فى زمن ميقاتى محدود، هو زمن الرحلة التى استغرقت من الفجر إلى الغروب، رحلة مرهقة قام بها شيخ بلغ الستين من عمره، مترهل البدن، منتفخ البطن، لا يكف عن التحديق فيما حوله بعينيه الكبيرتين البارزتين. قاد سيارته لتسع ساعات من العاصمة إلى قسنطينة التى دخلها مع بداية صلاة الجمعة، وظل يلهث ببذلته الصيفية وحذائه الأسود اللماع بين مجازات المدينة وجسورها الصاعدة الهابطة، يخرج بين الحين والحين ساعة الجيب التى تنبهه إلى ضياع الوقت فى بحثه عن أقربائه الذين لم يجد واحدا منهم. ومع كل فشل يواجهه يتزايد إحباطه، ويتصاعد شعوره بالإرهاق موازيا لشعوره بالغضب. وكان هبوطه المتصل فى المكان هبوطا

متحـلا فى فضاء الوعى الذاتى، على نحو يجعل من الرحلة فى زمـان المكان رحلة فى زمـان الوعى، كى تنسـاب الترابطات اللاشعورية والشعورية التى تتفجر مع تدافع تداعيات الشيخ فى ارتحاله المكانى ما بين الظهيرة إلى الغروب.

والتتابع صاعد فى هذه التداعيات كأنه إيقاع اللحن الذى يسعى إلى ذروته الختامية، كل جزء يفضى إلى الجزء الذى يليه، كما تتولد كل مرحلة من المرحلة السابقة عليها. والوقفات هى الفواصل التى تتغير معها تنويعات الإيقاع، ما بين الحركات الارتدادية لأزمنة الوعى وأمكنته الشعورية التى تستدعيها مستويات الانتقال، عبر المكان الفعلى والزمان الميقاتى للرحلة، داخل قسنطينة التى هى سراط الشيخ إلى جحيمه المتربص كالهاوية المحتومة. والصوت المهيمن الذى نسمعه فى هذا التتابع هو صوت الوعى الخاص بالشيخ بوالأرواح فى تيار تداعياته الذى لا يفارقه ضمير المتكلم المباشر. لا يقطع امتداده سوى أسطر قليلة من السرد الخارجى بضمير الغائب، دفعا لحركة السرد إلى الأمام فى هذا الموضع أو ذاك، لكن بما يسرع العودة إلى ضمير المتكلم الذى ينفرد بالهيمنة على خطاب كل فصل. لا تصرفه عن تداعياته (الخاصة بالأصوات التى يحملها من الماضى) سوى الأصوات التى يسمعها فى فضاء المدينة المتغيرة،

إما على هيئة تعليق فردى، أو سؤال، أو حوار يدخل فيه الشيخ طرفا، أو محادثة بين آخرين لكنها تتيح لتيار الوعى الذاتى للشيخ أن يواصل تدفقه فى تدافعه المستمر.

والمكان كالزمان لا نراه أو نشعر به فى الرواية إلا من منظور الوعى المهيمن على القص، كلاهما محدود بحدود هذا الوعى، متلون بحالاته، حتى حين يفارق الوعى الفضاء المحصور لقسنطينة، لأنه لا يرتحل منه إلا لكى يعود إليه عبر تذبذبه البندولى. وتؤكد تقنية تيار الوعى فى الرواية صفتها من حيث هى رواية شخصية، ومن حيث إن البطل فيها نموذج لا يبعدنا بناؤه الروائى كثيرا عن مفهوم «النمط» عند الناقد المجرى جورج لوكاش، خصوصا حين تتميز معالجة الشخصية بتعمق الخاص الذى يفضى إلى العام، والبحث فى داخل الفردى عن الملامح التى تصل النموذج الروائى بأشباهه المحتملين فى الواقع، والتى تكشف ضمنا عن وجهة النظر الخاصة بالمؤلف المضمر، المختفى وراء علامات الرواية المتناثرة فى موجات تداعيات الوعى.

والبداية والنهاية، داخل الزمن الشعورى لرحلة الشيخ بوالأرواح، هى دلالات "الزلزال" التى تبدأ بالرمز العام وتنتهى بالرموز الفرعية. تلفت نظرنا علامات البداية فى الطريق إلى الجامع الكبير، حيث ذهب الشيخ بو الأرواح لصلاة الجمعة. أول ما صدمه فى الطريق إلى الجامع حركة الحشد الرهيب من

البشر المتدافعين كأنهم فى يوم الحشر، حركة عشوائية، الناس فيها نازلين، صاعدين، مقبلين مدبرين، ضجيجهم لا ينقطع، وحركتهم لا تتوقف، كما لو كانت المدينة انقلبت بهم رأسا على عقب بعد أن تغير فيها كل شيء. وعلامات التغير اللافتة: الكهرباء والاليكترون والترانزيستور وأجهزة قياس الموجات وسط الإسكافيين وباعة ثمار الصبار، النسوة السافرات أكثر من المتحجبات، الشبان المعتدون بأنفسهم كأنهم فرغوا من أمر الكبار مرة واحدة. لم يبق من الحياة السابقة فى المدينة إلا الآثار وما هو شكلى، وحتى هذا الشكلى لن يلبث أن يستسلم للضغط الفوقى والتخريب التحتى.

وأول صوت يسمعه بو الأرواح فى طريقه إلى الجامع صوت يقول:

«ضاقت المدينة، يا ربى، سيدى، ضاقت. خمسمائة ألف ساكن، عوض مائة وخمسين ألفا، فى عهد الاستعمار. نصف مليون يا ربى سيدى. نصف مليون برمته، بطمه وطميمة فوق هذه الصخرة، تركوا قراهم وبواديهم، واقتحموا المدينة، يملأونها حتى لم يبق فيها متنفس. حتى الهواء امتصوه. ولم يتركوا فى الجو إلا رائحة آباطهم».

ويتجاور هذا الصوت مع غيره فى الضجيج الصاخب الذى يصدم سمع بوالأرواح منذ البداية، ويضعه منذ اللحظة الأولى إزاء إشارات التحول الصادم الذى مرت به المدينة: الأصوات، الروائح، الملامح الأجساد، وكل ما يشير إلى يوم الحشر.

ومنذ أن استمع الشيخ بوالأرواح إلى وصف زلزال يوم الساعة بالجامع الكبير، وصورة الزلزال لا تكف عن الإلحاح على وعيه، وتتحول إلى إرهاص بكل ما يحدث بعد ذلك فى وعى الشيخ الذى تزلزله المتغيرات، المتغيرات التى أطاحت بكل شىء، وأناخت على وعى الشيخ بنقائضها مع الإرهاق وحرارة الشمس ولهاث الشيخوخة الغاضبة. وكما يزداد بو الأرواح غضبا على جزائر مابعد الاستقلال، تلك التى اقترفت من الآثام ما جعل علامات الساعة بادية فى كل مكان، يتصاعد فى أعماقه اللون الداكن الذى يتحول إلى مادة سائلة، غاز أو رصاص أو قار أو أى شىء من قبيل المادة الثقيلة المتجاوبة من الحرارة. ولا يتوقف عن التصاعد إلى أن تعمى البصيرة، ويتخبط الوعى، ويسقط العقل فى هوة الجنون.

وتنتهى الرواية والشيخ يتخبط مُفَزَّعا، تطارده أشباح الماضى وكوابيس الحاضر، معلقا ما بين السماء والأرض، لم

يغادر «جسر الشياطين» إلا ليدخل «جسر الهواء» حيث نقطة الدمار الأخيرة، مقطوع الجذور، لا أحد حوله سوى الأطفال الذين أخذوا في الصياح عليه بعد أن جذبتهم غرابة أفعاله وصرخات هلوساته. ويخرج من مشهد الختام، ولا صوت حوله سوى صيحات الأطفال وهتافاتهم، حين كانت الشرطة تلقى القبض عليه، وتمنعه من الانتحار. ولا يبقى فى أذنيه، وهو فى طريقه إلى المستشفى محمولا بعربة الإسعاف، سوى الأصوات التى تؤكد سقوط عالمه ودمار وعيه واندحار أمانيه، ومن ثم وقوعه صريع الزلزال الداخلى والخارجى.

الإرهاص بزلزال التطرف

من الصفحة الثالثة لرواية "الزلزال" تظهر علامات التغير جامعة بين نقيضين: الإيجاب والسلب. الإيجاب الذى يؤذن بانتهاء عالم الشيخ القديم من منظور الكاتب المضمر، والسلب المرتبط بالعالم الجديد الصاعد الذى يبدو منتصرا. هكذا، نقرأ عن المدينة التى "تبدو أنظف مما كانت عليه. أزهى. تعددت الألوان. وقل اللون الأوربى السكرى الوقور". وفى الوقت نفسه، ومع امتداد الأسطر ذاتها، نرى الوجه الآخر من المشهد، فالمدينة "تبدو... أيضا منحنية، وكأنما تود أن تطل على أعماق هذا الأخدود العظيم". ويؤدى هذا الازدواج فى الوصف الاستهلالى للمدينة دوره الدلالى بوصفه إشارة ترهص بتجاور نقيضين: عالم ينحدر إلى الغروب، وعالم يصعد صوب شروقه الجديد. وكل مظهر من مظاهر العالم الجديد الصاعد هو علامة على انحدار نقيضه الغائب. لكن يظل العالم الجديد الصاعد منطويا على التباس يجعل المدينة الواعدة بالجديد الموجب «تبدو.. منحنية» كأنها تتطلع إلى صورتها فى أعماق الأخدود بدل أن تتطلع إلى صورتها المشرقة فى الأعالى. والالتباس من هذه الزاوية نوع من

الإرهاص الذى يوحى بأن العالم الجديد الصاعد لا يخلو من بذرة فساده الخاصة. لكن قبل أن نتوقف عند هذه البذرة، علينا أن نتأمل المظاهر الإيجابية للتغير فى الرواية، خصوصا من حيث دلالتها على صعود العالم الجديد الواعد الذى رأته عينا الشيخ بو الأرواح.

هناك، أولا، أقرباء الشيخ الذين انقلب حالهم من الأسوأ إلى الأفضل فى صعودهم مع صعود المجتمع الجديد. عمار الحلاق صهر الشيخ بوالأرواح، أخو زوجه الوحيدة الذى طرده شر طردة حين جاء ليقترض منه، انخرط فى المقاومة، واستشهد استشهادا بطوليا، وأصبح من أبطال الثورة، وموضع فخر ابنه الذى بلغ السادسة عشرة من العمر. وعبد القادر الغرابلى ابن العم، تاجر الغرابيل الذى استولى منه الشيخ على مائة هكتار جيدة من الأرض، نصفها على الماء، بعد أن عجز عن فك الرهن، صعد نجمه مع الاستقلال، وعلّم نفسه بنفسه إلى أن تخرج من الجامعة وأصبح معلما فى الثانوية. وعيسى المتصوف ابن الخالة، مقدم الشاذلية، تحول إلى نقابى، اشتراكى النزعة، يقول إن طريق الله أن تخدم عباد الله، وتقاوم أعداء الله، وتكافح الاضطهاد والاستغلال. وابن الأخ الطاهر، النشال، تدرج فى المقاومة إلى أن أصبح ضابطا ساميا يحل ويربط. والرزقى

البرادعى ابن عم الأب أصبح إمام جامع. الجميع انتقلوا إلى أوضاع اجتماعية أفضل من الأوضاع التى تركهم فيها الشيخ، وكلهم أصبح منتسبا إلى المجتمع الجديد الذى أصبح يهدد الشيخ بالخطر، ويوشك أن ينتزع منه أرضه تحت شعارات العدل الاجتماعى التى رأى فيها الشيخ علامات الكفر والإلحاد.

ولا تتوقف المتغيرات الإيجابية عند أقرباء الشيخ وإنما تمتد إلى الآخرين، دالة على أن الجزائر المستقلة أصبحت شعبا واحدا يتطلع إلى حياة أفضل، وأن "الدم الذى لم يربط الأبدان ربط التراب". حتى «نينو» عميل قوات الاحتلال، تخلى عن ماضيه الأسود، ويتحدث عن الحاضر بنبرة من الرضا والاستبشار بمستقبل الأحفاد: «لماذا الأسف على الماضى. ما فات مات. ارتكبنا أخطاء، وأثمنا فى حق الناس وفى حق أنفسنا. ولكن كل شئ مرّ وولى... من كان يظن أن هذا يحصل. أنا شخصيا كنت أومن إيمانا جازما بأن إرادة فرنسا أقوى من إرادة الله. ما كان يخطر ببالى قط أن هذه الإرادة تنكسر ذات يوم، وتذل فرنسا، وتخرج منهزمة ونبقى فيها نحن».

وتتجاور مع ما سبق علامات دالة ترتبط بمسعى الدولة الجديدة لجزائر الاستقلال، سواء فى مجالات الصحة والتعليم والإسكان والتصنيع وتحقيق العدل الاجتماعى، فلم تبق تقريبا

«دشرة» بدون مدرسة، والحكومة تجبر الأطباء على سعر معين يمكّن «الرعاع» - بلغة الشيخ بوالأرواح - من العلاج، وتسهّل لعَملّة الأرض التداوى بالضمان الاجتماعى الذى تمنحه لهم. وهناك مشروع الإصلاح الزراعى الذى سيبدأ، والذى سيمس الشيخ نفسه. وأخيرا، شباب الخدمة الوطنية الذين يشقون طريقا فى الصحراء. وتتناثر فى الرواية علامات أخرى تتجاوب مع هذه المظاهر الإيجابية، لتؤكد المعنى الواعد للافتات من مثل «جبهة التحرير الوطنى» و«دار النقابات»، فى علاقة بنوع من الحراك الاجتماعى الجديد الذى أدى إلى تداعى الحواجز التقليدية بين القرية والمدينة، ومن ثم زيادة الحراك السكانى الذى نقل القرويين إلى حال مغايرة، رغم كل ما حملوه معهم إلى المدينة من عادات قراهم وتقاليدها.

ونحن نرى كل هذه المظاهر الإيجابية بعينى الشيخ، ومن خلال وعيه الذى رأى فيها علامات على الزلزال الذى أصاب عالم أمثاله بالانهيار، كما رأى فيها دلائل على إثم عظيم يستوجب العقاب الإلهى بزلزال أعظم لا يبقى ولا يذر. ولكن هذه المظاهر الإيجابية التى نراها بعينى الشيخ، ومن خلال وعيه، لا تلبث أن تلفتنا إلى ما تتضمنه من علامات مضادة، علامات تحمل جرثومة دمار المشروع التحديثى الذى أصاب عالم الشيخ نفسه

بالدمـــار، والذى لا يمكن بحكم مـــا ينطوى عليـــه أن ينجح فى التدمير النهائى لعالم الشيخ، بل يبعده عن المشهد إلى حين، لكن من غير أن يقطع نهائيا ما بينه وإمكانات العودة.

واللافت للانتباه من هذا المنظور أن نهاية الرواية لم تقض على الشيخ بو الأرواح قضاء مبرما، وإنما دفعته إلى هوة الجنون فى وضع مرضى لا يخلو من إمكانات الشفاء. ولذلك يترك الشيخ الصفحة الأخيرة للرواية، فى عربة الإسعاف، وصوته يغرد مع الرباب "يا سيدى الطالب داونى نبرا"، ويصل إلى سمعه صوت معين فى رنة مغربية متوجعة: "الكلام المرصع فقد المذاق، والحرف البراق ضيِّع الحدة." وتنتهى الرواية بالكلمات الأخيرة، دالة على التباس يدفعنا إلى إعادة النظر فيها من منظور مغاير، هو منظور إمكان العالم الجديد الذى ينبنى على كلام مرصع فقد المذاق، وحرف براق ضيع الحدة.

وإذا أعدنا قراءة الرواية من هذا المنظور الجديد، وهو المنظور الذى يبرز معنى مغايرا من معانى الزلزال الذى يتحدث عنه الشيخ، اكتشفنا العناصر السلبية التى انبنى عليها العالم الصاعد الذى قام على أنقاض عالم الشيخ بو الأرواح، بل نكاد نكتشف أن العالم الجديد ورث آليات حاسمة من العالم القديم، وأن بنيته الواعدة ليست فى حقيقتها سوى مقلوب البنية القديمة

بعلاقاتها التسلطية ومستويات تراتبها القمعى. وإذا لم تكن علامات هذا النوع من الاكتشاف واضحة فى النص لأنها مضمرة، غير مباشرة، مختبئة وراء تعدد توسطات الدلالة، ففى النص علامات سلبية مباشرة فى إشارتها إلى العالم الجديد، نراها بعينى الشيخ، ومن خلال الأصوات التى يسمعها، والتى ينقلها إلينا السرد فى تداعيات تيار وعيه.

هكذا، نرى بعدسة مغايرة حشود الناس الذين لا عمل لهم فى قسنطينة إلا المشى، ولا مهنة تشدهم فى أماكن واحدة، وذلك بسبب البطالة التى تتميز بها العواصم الفلاحية، حيث "يد تنتج وألف فم يستهلك. واحد يقبض والآلاف تتفرج. ستون يوما عملا فى السنة، وثلاثمائة يوم بطالة". ونسمع عن تعذيب العمال الذين يطالبون بحقوقهم الإنسانية البسيطة، حيث تصبح مطالبة العامل بحقه العادل مصدرا للاتهام بالشيوعية والعمالة للخارج، وذلك فى دولة تحلم بأن تبنى مجتمعا اشتراكيا جديدا. ونسمع كذلك عن قائد الثورة الذى يقوم مقام البائع، وعن فساد الشرطة الذى جاوز الحد، وعمليات التعذيب التى تقع على الأبرياء، أو الذين يحتجون على الفساد من الذين تحملهم أجهزة الأمن إلى حيث لا يعلم أحد. ويترتب على ذلك سؤال شاك يطرحه شاب على قرين له فيما يصل إلى سمع الشيخ حول «تقدم الجزائر». وتأتى

الإجابة جامعة بين السلب والإيجاب: «نعم ولا». كاشفة عن تجاور الأضداد فى مشروع تحديثى يتيح لأعدائه إمكان النمو تحت عباءة شعاراته، فى حين يضطهد حماته الحقيقين، ويقمع الحريصين على تقدمه، فلا يرى الواقع من مصداق شعاراته سوى «يد تبنى وعشرة تهدم. الدولة تبنى المعمل وأبناء الكلب لا يُشَغِّلون فيه إلا بالرشوة والمحاباة».

وتكون نتيجة ذلك ما نسمعه بأذنى الشيخ بو الأرواح من محاورة بين طالبين جامعيين، تحمل معنى النذير، وتوحى بإمكان تخلق زلزال خطر، يزلزل كل ما بناه مشروع التحديث الاشتراكى الجديد. ويقول أحد المتحاورين لقرينه: «إذا لم تحصل المراجعة الدقيقة، على ضوء المعطيات العلمية، وبروح ثورية لا تعرف التردد أو المساومة فسيكون الانهيار الكبير». ولا يترك قرينه المحاورة تنتهى إلا بعد أن يؤكد: «لابد من مراجعة عاجلة. عملية دقيقة وجريئة». ولكن لم يقم أحد بالمراجعة الدقيقة، والروح الثورية التى لا تعرف التردد والمساومة سرعان ما أصابها الضعف، وضاع جهد حسنى النوايا بواسطة المفسدين والمرتشين، فكانت النهاية الأخرى التى أرهصت بها الرواية، وكان "الزلزال" الآخر الذى كان لابد أن يقع بعد سنوات من نشر رواية الطاهر وطار، خصوصا بعد أن تزايدت العناصر السلبية

التى أشارت إليها الرواية، والمظاهر التى جعلت سوس الفساد ينخر البنيان الذى سرعان ما انهدم فيما يشبه الزلزال، مفسحا السبيل لعودة أمثال الشيخ بو الأرواح كالطوفان، ومن ثم ظهورهم من مكامنهم، وانتقالهم إلى موضع الصدارة الذى عملوا من أجله طويلا.

ويعنى ذلك أن دلالة الالتباس فى نهاية الرواية تنفك على نحو مبين، ونعرف معنى العلامة فى صورة المدينة التى تبدو منحنية فى مطلع الرواية، المدينة التى كانت تتطلع إلى أعماق الأخدود العظيم تحتها، *كما لو كانت تطل على نهايتها*. وندرك معنى عدم الدمار الكامل للشيخ بوالأرواح، وسر غيبته التى غدت مؤقتة فحسب. ويبدو الأمر كما لو كان الشيخ بو الأرواح قد ذهب إلى المستشفى ليعود منها مرة أخرى، بعد صحوته من هلوسة مرضه المؤقت. وكان ذلك بعد انتهاء صفحات الرواية بالطبع، وبعد نشرها بأعوام وأعوام، أعنى بعد ظهور الشيخ فى هيئة جديدة مغايرة لا تفارق عناصرها الثابتة وأصولها الجامدة، متجسدا فى المئات من أشباهه أو أبنائه الذين نهضوا من السياقات المتسعة لأفكاره، وتولدوا عنها، كى يحققوا ما لم يستطع تحقيقه، ويضيفوا إلى مبدأ الرغبة التدميرية الذى انطوى عليه مبدأ الواقع الذى يتجلى فى ممارسات العنف العارى

للإرهاب الذى تعانى منه الجزائر باسم الدين. والنتيجة اغتيال المثقفين، دعاة الدولة المدنية، من الأدباء والفنانين والمفكرين فى جزائر الحاضر، جنبا إلى جنب مئات الأبرياء من الأطفال والشباب والشيوخ، فمن تخرجوا من المدارس الثانوية التى كان الشيخ بوالأرواح مدير إحداها تضاعف عددهم مرات ومرات، وتخرج أكثرهم من الجامعات التى تغلب عليها أقران الشيخ بو الأرواح، فكان طوفان الدم والإرهاب الذى لم ينقطع بعد.

والمفارقة الدالة فى رواية «الزلزال» أن المؤلف المضمر فيها أراد لها أن تكون كشفا عن انهيار عالم الشيخ بو الأرواح، وتداعى كل شىء حوله، فإذا بالرواية تنتهى إلى أن تبرز نذر الخطر الذى يمكن أن ينتج عن سلوك أعداء الشيخ بوالأرواح أنفسهم، وذلك من خلال الإشارات السردية والعلامات الحوارية التى لا تبدو ملحوظة للوهلة الأولى. وأتصور أنها لم تلفت الانتباه وقت صدور الرواية، لأن آليات الاستقبال الجمعى والفردى فى ذلك الوقت كانت مشبعة بتوقعات انتصار المجتمع الجديد للحرية الوطنية والعدل الاجتماعى، ومن ثم كانت أجهزة الاستقبال مبرجمة فى عمليات التلقى بما لا يستقبل إلا ما يتوقعه الوعى الجمعى من انتصار العالم الصاعد مع صعود موجات التحرر الوطنى وتتابع قيام دول المشروع القومى. وساعدت الذهنية المهيمنة على دولة المشروع القومى فى تأكيد هذه البرمجة،

خصوصا من حيث هى ذهنية لم تعرف منطق وضع الأشياء والأفعال والأحداث موضع المساءلة، ولم تعرف سوى الطاعة لأوامر قادة المجتمع المنتصر على أعداء الأمس، الاستعمار وأعوانه، والتصديق للرسائل الهابطة من القمة إلى السفح، ومن ثم عدم رؤية إلا ما تؤكده دلالات هذه الرسائل، وإقصاء ما عدا ذلك إلى دوائر الغياب التى يغفلها الإدراك عادة.

وكان من نتيجة ذلك أن بقيت العلامات السالبة فى رواية «الزلزال» بعيدة عن بؤرة الرؤية فى دوائر الاستقبال التى دخلتها الرواية فى علاقات إعادة إنتاجها، حيث خضعت لمواصفات القراءة السائدة المنشغلة بعلامات انتصار المجتمع الثورى على الشيخ التقليدى. ولكن ظلت العلامات السالبة فى الرواية باقية كصوت النذير الذى لا يريد أن يسمعه أحد، أو الذى لا يلتفت إليه أحد فى ضجيج أصوات وهم الانتصار على الاستعمار والرجعية نهائيا وإلى الأبد، وارتفاع درجة يقين التفاؤل بالمستقبل الذى تتحدث عنه الشعارات، والذى بدا قاب قوسين أو أدنى من التحقق. وتكمن قيمة رواية «الزلزال» فى هذا الجانب تحديدا، أعنى جانب الكشف – من خلال تيار وعى الشيخ المتطرف – عن نذر انهيار المجتمع الذى سعى إلى القضاء على أمثال الشيخ بوالأرواح، محتفظا فى الوقت نفسه بكثير من صفاته، كما لو كأن هذا المجتمع يحكم على نفسه بالنهاية نفسها الذى يحكم بها

على غيره، ما ظل منطويا على علاقات البنية نفسها، ومن ثم منطويا على بذرة الكارثة التى كان لابد أن تنتهى إليها أحلام التقدم لدولة وضعت ثقتها فى أعداء التقدم. ولذلك لا تخفى الرواية نقدها القاسى للدولة، وتكشف عن الفساد الكامن فى علاقات مؤسساتها، مبرزة الأسباب الرئيسية التى أدّت إلى عجز هذه الدولة عن مواجهة دمارها الذاتى، بعد أن عملت - دون أن تدرى - على الصعود الجديد لأمثال الشيخ بوالأرواح، وأسهمت - ولو على نحو غير مباشر- فى تفجير زلزال الإرهاب الدينى الذى زلزل هذه الدولة. وكان بالدرجة الأولى تعبيرا عن عدم المراجعة الدقيقة بروح ثورية لا تعرف التردد أو المساومة.

وما حدث فى الجزائر حدث فى غير الجزائر، نتيجة طبيعية للعلامات التى أرهصت بالنهايات، وأشارت إلى تراكم المسبّبات التى تصاعدت إلى أن أحدثت الانهيار الكبير للزلزال الآخر، ذلك الذى عايشناه بعد سنوات من نشر هذه الرواية العلامة، على الأقل فى إرهاصها بالقوى التى زلزلت أحلام العدل والديموقراطية والتقدم، معتمدة على غلبة العناصر التقليدية فى الثقافة العربية السائدة، فأدخلتنا فى دورة أخرى من دورات العنف العارى التى لن تنتهى توابع زلزالها المدمّر فى المدى القريب.

عقلية التطرف

يحمل الشيخ عبدالمجيد بوالأرواح صفات النموذج البشرى للمثقف التقليدى الذى ينقلب إلى متعصب دينى، متعصب ينطوى فى داخله على رغبة تدمير المجتمع المدنى الذى لا يستجيب إلى نواهيه. ولا تنبع هذه الصفات من كون الشيخ درس سنوات سبع بجامعة "الزيتونة" فى تونس، وإنما من انحيازه إلى تيارات النقل الجامدة، وآلية تفكيره الذى يقصر الحق على ما انتهى إليه، والباطل على ما ارتبط به المختلف عنه، مقرنا الحق بالحقيقة التى ينجو من يتبعها، والباطل بضلالة المعصية المفضية إلى النار. ويتأرجح وعى هذا الشيخ ما بين قطبىّ الوعيد بالنار والوعد بالجنة، لا وسط أو توسط بين النقيضين. فالحدِّية عنصر تكوينى لافت فى عقلية هذا الشيخ الذى لا يعرف سوى الانتقال من النقيض إلى النقيض، ومن الأقصى إلى الأقصى، نافرا من الوسطية وأنصاف الحلول، وذلك بحكم تكوينه الذى بدأ من «ذهنية ريفية متخلفة، تنتقل من النقيض إلى النقيض فى أقصر وقت». وهو التكوين الذى انتهى إلى نزعة اتِّباعية متعصبة، وحيدة الاتجاه.

هكذا، ظلت عقلية الشيخ بعيدة عن إمكان التوسط بين المتقابلات، لا ترى فى الآراء إلا المختلف المرفوض والمتفق المقبول، ولا تبصر فى الأفعال الإنسانية إلا معصية تفضى إلى النار أو طاعة تفضى إلى الجنة. وأخص ما يخص هذه العقلية – فى سوء ظنها الذى لا يفارقها فى علاقتها بما حولها – أنها لا ترى فعليا سوى المعصية. ولذلك فإن وعيد الشيخ أكثر من وعده، ما ظل يرى فى تغير العالم المحيط به بدع الضلالة التى لابد أن تفضى إلى كارثة تزلزل العاصين زلزالا شديدا.

وقد تعلم هذا الشيخ من تكوينه الثقافى التقليدى إيثار الاتبّاع على الابتداع، فانحاز إلى من قضوا على المعتزلة والمتفلسفة، وظل نافرا من أهل الرأى، سائرا فى الطريق التى عَبَّدَها السلف من أهل التقليد الجامد، لا يكف عن تأكيد «أن كل إثارة للتشكك فيها دفع للمارقين والملحدين وأصحاب البدع". ومن هذا المنظور، فالسؤال ضلالة ومعصية عند هذا الشيخ، شأنه شأن "إعادة النظر فى العادات والتقاليد وحتى الخرافات» لأن إعادة النظر فى أمر من الأمور تشجع على المضى بعيدا فى طريق الضلال. و«المارقون يستغلون صيحات المخلصين من رجال العلم والدين فيذهبون بعيدا» فيما يقول الشيخ الذى يرى «أن كل ما يربط العامة بالله جائز شرعا حتى ولو كان عبادة الأوثان».

ويعنى ذلك اختلاط معنى السلفية الحدِّية بمعنى الأصولية الجامدة فى خطاب الشيخ الذى لا يكف عن تكرار شعاراته منذ البداية إلى النهاية: " الدين الإخلاص للسلف. وكل بدعة ضلالة". وللبدعة معان تتسع لتشمل كل مالا يدخل فى دائرة التأويل النقلى للشيخ، شأنها شأن الضلالة التى تقع على أفعال المغايرة والاختلاف التى اتسعت فشملت كل شىء، واغتربت بالشيخ فى عالم لا يقبل أكثره إلا صفة الضلالة المفضية إلى النار، الدالة على كثرة المارقين والملحدين وأصحاب البدع.

والعودة إلى صورة بعينها من الماضى المؤوّل سمة أساسية فى خطاب الشيخ، تلزم عن هذا الاختلاط فهو خطاب لا يرى إطاره المرجعى إلا فيما مضى، ولا يصف بالإيجاب إلا ما سبق، ويعكف على الماضى بما يحول بينه وإدراك بعض الإيجاب فى متغيرات الحاضر التى هى موصومة سلفا بما يفضى إلى النار. والمستقبل الواعد فى منطوقات هذا الخطاب هو المستقبل الذى يستدير إلى الماضى كى يستعيده، وكى يرده على ما كان عليه بواسطة عملية تأويل تجعل من الحاضر سالبا، دائما، بالقياس إلى الماضى. ولذلك فإن قسنطينة الفرنسيين فى خطاب الشيخ أفضل من قسنطينة الاستقلال، إذ "كانت الأمور لا تختلط مثل هذا الاختلاط"، و"كان الناس يحافظون على الأقل على

الحدود الفاصلة بينهم، مقتنعين بأن الله،عز وجل، خلق الناس درجات ومراتب" . ويلزم عن ذلك على نظرة ارتكاسية للتاريخ لا يخلو منها الخطاب، نظرة ترى فى التاريخ حركة منحدرة إلى الأمام، حركة هبوط لا مفر منها، وتقدمها هو نوع من العود على البدء.

وكالعادة فى الخطاب الأصولى، حيث الفهم الجامد لنصوص أولية، والنظر إلى المبادئ التى صاغها السابقون بوصفها مبادىء لا سبيل إلى تعديلها أو الخروج عليها أو وضعها موضع المساءلة، فإن حدِّية النزعة النقلية فى خطاب التطرف تؤكد الحضور المقدس للأصل الثابت الذى يتأبى على التغير، ويبرر كل جمود، ويتحول إلى إطار مرجعى يقاس عليه كل ما يأتى بعده فى زمن التعاقب المنحدر. وعندئذ، يغدو كل جديد مرزولا ما لم يجد له سندا من ماضى الشريعة على نحو ما يتأولها المتطرف، وتغدو كل محدثة من محدثات الأمور بدعة ضلالة ما لم تجد نظيرا لها فى الماضى المؤوَّل بالطبع، فتنقلب إلى بدعة هدى. والأصل فى تأويل الشيخ بو الأرواح مصالحه الاقتصادية والطبقية المباشرة، فالاشتراكية كفر لأنها تنتزع أرضه، والتصنيع ضلالة لأنه يخلخل حضور العمالة الزراعية، والتعليم المجانى معصية لأنه يسوِّى بين الذين يملكون والذين لا

يملكون، وتطبيب الفقراء بدعة لأنه اعتراض على مشيئة الله، وتوزيع أراضى الأغنياء على الفقراء قمة الإلحاد والافتراء على الدين لأن الدين مايز بين الناس فى درجات.

ومن هذا المنظور، فإن ما تفعله عقلية التطرف المنتجة لهذا النوع من الخطاب هو تغطية مقاصدها النفعية بتأويلات دينية، لا تكف عن إنتاجها بهدف إيقاع المطابقة بين مصالحها - اقتصادية أو سياسية - وما تراه على أنه صحيح الدين. وعندئذ، يغدو كل ما يدعم مصالحها داخلا فى دائرة الهدى والحق والخير، وكل ما خالف مصالحها واقعا فى دائرة البدعة والضلالة والباطل. وسيلتها فى ذلك الإيهام بالتطابق بين خطابها وخطاب الدين، ومن ثم تحويل المتطرف إلى ناطق رسمى باسم الدين الذى اتحد به وصار إياه.

وبالطبع، يسهل كشف المقصد الحقيقى من وراء التأويل الدينى النفعى برد خطاب الشيخ بوالأرواح إلى المصالح الاقتصادية أو السياسية التى يؤديها وظيفيا. وهى المصالح التى تتجلى حين نسمعه - خلال تدفق تيار وعيه - يقول لنفسه:

إن الشعب الحقيقى «هو التجار... وليس العمال والخماسة والرعاة".

وحين يصرخ محتجا:

«إذا صار ابن الراعى معلما فما تراه يكون ابن الغنى وابن الطبيب والمهندس، ومن يبقى يصنع الفريك والسمن ويجمع البيض ويصنع الصوف؟ هكذا! فجأة واحدة، من القعر، من أسفل سافلين إلى أعلى عليين. يالها من وقاحة".

ونسمع فى موضع آخر:

"هذا هو النفاق. هذا هو إفساد الشعب. لا يعطونهم العمل، ويعطونهم الدواء والتعليم. ما سيكون دور من يتمكن من هذا الحى من دخول الثانوية أو الجامعة. إنهم بهذا يخربون الدين والأجيال، يجمعون بين أبناء الأغنياء والفقراء فى ثانوية أو جامعة واحدة ويعطونهم معلومات واحدة. إنهم يناقضون إرادة الله ويقفون عرضة لها، ويفسحون المجال إلى الخارج ليصدِّر أفكاره الهدامة إلينا».

ونسمع أخيرا: "إن الله عز وجل خلق الناس درجات ومراتب"، و"الشئ لمن يملكه"، و"التمليك وارد فى القرآن الكريم"،

و "الناس راضون بوضعيتهم، قانعون بما جاد به الله عليهم من فيئه وبما قسم عليهم مقسم الأرزاق"، و"الأرض لله يرثها من عباده الصالحون"، و"ملكية الأرض لا تتأتى لكل واحد، كالموهبة، كالذكاء، كالعبقرية". والتأميم هو "المساس بالنظام الربانى السرمدى"، و"كل منكر يمكن أن يأتيه المارقون إلا أن ... يخرجوا عن ناموسه". والأصل فى كل هذه التداعيات الحجاجية التخييلية هو المصلحة الشخصية التى تبين عن نفسها بقول الشيخ: "لن ينتزعوا منى أرضى. أنا صالح، أنا من عباد الله الصالحين، أورثنى أرضه، ورفعنى فى الرزق درجة".

والنفور من الآخر والمختلف والمغاير عنصر تكوينى حاسم من مكونات خطاب الشيخ، خصوصا فى دلالته على التعصب فى عقلية التطرف. وهى عقلية تبدأ بالنفور من الغرب بوجه عام، ذلك «الغرب الذى ظل، ولا يزال، مبعث الخطر المهدد للعرب والمسلمين ولمدنهم، وحياتهم ودينهم"، وانتهاء بالغرب الخاص المتمثل فى عملائه، أولئك "الشياطين الملاعين» الذين «يخطط لهم الروس بأدمغة إليكترونية». والمغايرة فى هذا الخطاب هى الوجه الثانى من العداوة، ما ظل هذا الخطاب حَدِّيا لا يقبل سوى المشابهة التى تدنى بأطرافها إلى حال من الاتحاد، بعيدا عن معنى التنوع أو التباين أو الاختلاف، فالمشابهة كالاتفاق تأكيد بأن يد الله مع

الجماعة. والجماعة رأى واحد وإجماع ثابت ورفض للاختلاف. هى كل كالواحد وواحد كالكل. والشيطان مع من يخالف الجماعة، ولا يفارق المباين، سواء كان أجنبيا عنها، أو عضوا نافرا منها، فالأول قرين الخطر الدائم، والثانى قرين الشاة الشاردة. وقد روى: إن الشيطان ذئب الإنسان كذئب الغنم، يأخذ الشاة القاصية.

والآخر الأجنبى قرين المختلف المحلى أو المغاير الوطنى فى هذا الخطاب. يقع الجميع فى منطقة الرفض ، اختلافهم مصداق ضلالتهم، وشدة مباينتهم باعث على الحكم بكفرهم، والحكم بكفرهم وسيلة للإقصاء والاستبعاد والإزاحة فى نهاية الأمر. ولذلك يستبدل الخطاب لغة التكفير بلغة التفكير، ومن ثم الإشارة إلى سكان المدينة بوصفهم «نسل السوء» و«بذور الشر»، والإشارة إلى دولة الاستقلال بوصفها «دولتهم الملحدة»، والنص على أن "الاشتراكية منكر"، والحكومة هى "حكومة الكفار والملحدين"، والتأميم "مشروع إلحادى خطير». ولا تفترق عن ذلك كثيرا أوصاف المذاهب المخالفة فى التراث، حيث كتابات ابن خلدون الذى يوصف بأنه «زنديق ذكى، وجد طريقة خبيثة لإعلان زندقته دون أن يلحقه ضر».

وصورة المرأة فى خطاب عقلية التطرف التى ينطوى عليها الشيخ زرية، فالمرأة أصل الشر فى الكون، خلقها الله لإشباع

شهوة الرجل وفتنته. وهى حبالة إبليس الذى يزرع جرثومة الإثم المتطلعة من عيون النساء السافرات، خصوصا الشابات والأوانس اللائى يتميزن بعيون نهمة ونظرات مشحونة بالفضول والتطفل. هن: "بقرات إبليس» اللائى «لا يليق لهن إلا الكهوف والمغاور". وتلك وصية مؤكدة من وصايا النقل الجامد، تحديدا فى تأويلاته المتعصبة التى نقرأ فيها شيئا من قبيل: "عليه الصلاة والسلام تزوج عائشة فى التاسعة. أراد عليه الصلاة والسلام أن يقول لأمته إن غواية الأنثى كأنثى تبدأ من يوم ولادتها".

ويكشف هذا المنحى من الخطاب عن وعى الشيخ المتطرف بالمرأة، خصوصا فى علاقته المتعارضة بها من حيث هى مناط رغبة حفظ النوع، ومصدر الغواية المفضية إلى النار، ومن ثم يكشف الخطاب عن سلوك متناقض مع المرأة، سلوك أفضى إلى اقتران الجنس بالموت أو القتل فى حالة الشيخ بوالأرواح، حيث كان تفجر الرغبة ينطوى على هواجس الامتلاك، والشعور بالإثم يدفع إلى التخلص من المرأة الممتلكة والمنتهكة بالخنق، وذلك فى مفارقة لم تخل من عدالة شعرية تجسدت فى العقم الذى لم يفارق الشيخ رغم تعدد حريمه.

والاستشهاد بالآيات القرآنية عملية دالة فى تكوين خطاب التطرف، خصوصا فى أدائه الإيديولوچى لوظائفه المرتبطة بمصالح فاعل الخطاب،. وذلك ملمح لايفارق المحاجة التخييلية

التى تقوم على إيهام المتلقى بسلامة مضمون المحاجة أو مقول قولها، بإضفاء طابع الشرعية على التأويل المصلحى المغرض، التأويل الذى لا يعبأ باقتطاع الآية من سياقها، وصرف كلامها عن وجهه المراد فى أصل النص الدينى. وتبدأ عملية الاستشهاد فى رواية «الزلزال» بالآية التى تغدو دالا متعدد المدلول. أعنى الآية الثانية من سورة «الحج» التى نقرأ فيها: «يوم... تذهل كل مرضعة عما أرضعت، وتضع كل ذات حمل حملها، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى». وهى الآية التى تغدو بمثابة «القرار» الثابت لكل التنويعات النغمية التى تنطلق منها البنية الدلالية للرواية، ولا تتباعد عنها إلا لكى تعود إليها بمجلى دلالى موازٍ لمدلولات «الزلزال» المتعددة فى النص. وسواء كان المركز الدلالى للزلزال هو الوعيد، أو الإرهاص بالنهاية، أو وصف الشعور الذى يزلزل النفس فى أقسى وأقصى درجات توترها، فإن النتيجة واحدة من حيث وظيفة الاستشهاد بالآية القرآنية التى تتحول إلى وسيلة من الوسائل التى تتحقق بها عملية المحاجة التخييلية لوعى التطرف.

ولا يختلف التخييل بصورة الزلزال عن الوعيد الذى يرتبط باستخدام الآيات الأخيرة من «سورة المعارج» التى تتوعد الكافرين: «فذرهم يخوضوا ويلعبوا حتى يلقوا يومهم الذى

يوعدون» والتى تؤكد معنى الزلزال الذى يزلزل عالم العصاة ويستبدل بهم غيرهم: «... إنا لقادرون على أن نبدل خيرا منهم وما نحن بمسبوقين». وغير بعيد عن هذا السياق الوظيفى استخدام آيات «سورة الفيل» مقترنة بالدعاء على العالم الجديد لقسنطينة بالدمار الذى يستدعى صورة الطير الأبابيل التى فعلت الأفاعيل بأصحاب الفيل، وكل من يجعل الدعاء كيده فى تضليل، كى يصبح كعصف مأكول، جزاء بدع الضلالة التى اقترفوها. وتكرار مثل هذه الآيات لازمة ضرورية لتأكيد عنف رغبة التدمير التى انطوى عليها الشيخ بو الأرواح فى عدائه الحدّى للعالم المتغير الذى يهدد مصالحه.

وإذا كانت الآيات المستشهد بها تشير فى استخدامها إلى نوع من رؤيا النهاية الهولية التى تنذر بزوال العالم الآثم، فى عنف رد الفعل التأويلى، فإن هذه النهاية ينطقها خطاب الشيخ على أنها النتيجة الطبيعية للإثم الذى ملأ الأرض، والذى لن يفارقها إلا بعد أن يطهرها الله منه بزلزال عظيم يهدم البدع والضلالات، ويزلزل الأرض بالملاحدة والكفار، فمن علامات قيام الساعة أن يتطاول الحفاة العراة، رعاة الشاة فى البنيان، وأن تلد الأمة ربتها، وأن ينقلب الأسفل على الأعلى، ولا يبقى هناك أسفل وأعلى. تلك هى علامات قيام الساعة التى تفضى إلى

الزلزال، أو تغدو إياه، لأنها من حيث المعنى مقترنة به اقتران السبب بالنتيجة، على نحو ما تدل علاقة التناص التى تومئ إلى الآية (٢١٤ من «سورة البقرة»): «مستهم البأساء والضراء وزلزلوا ...» والآية (١١ من «سورة الأحزاب»): «هنالك ابتلى المؤمنون وزلزلوا زلزالا شديدا». وتقترن به كذلك اقتران النظير بنظيره على نحو ما تدل الايتان الأوليان من «سورة الحج»: «يا أيها الناس اتقوا ربكم إن زلزلة الساعة شىء عظيم. يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد».

وسواء كنا مع الاحتمال الدلالى الأول للتناص أو الثانى فإن مدلولات «الزلزال» لا يفارق أغلبها منطقة الشعور، وذلك من منظور ما يكرره الشيخ بو الأرواح كثيرا فى الرواية من أن «الزلزال إحساس» أو قوله «أن يحدث الزلزال أخف وأهون من أن يحدث الإحساس بالزلزال». هذا الإحساس بالزلزال أو الشعور به هو جرثومة الدمار الذاتى التى انطوى عليها الشيخ بسبب حدِّية رفضه العالم المتغير فى الاتجاه المناقض لصالحه. ولذلك فإنه يلح على تكرار صورة الزلزال، ولوازمها أو توابعها، بالقدر الذى يتهوس وعيه برفض العالم المعادى. أقصد إلى أن التكرار الملح لترابطات صورة الزلزال هو علامة على تكرار موجات الغضب على هؤلاء الملاعين الذين "لا يريدون أرضنا، إنما

يريدون أرواحنا، يريدون أن نقع فى الهلع والجزع... ويتصرفون مدفوعين برغبات كل هؤلاء الأشرار من الفقراء والتعساء، مدفوعين بلؤم العالم الذى انبثقوا منه». وتصاعد شعور الشيخ بأنه وقع فى فخ هؤلاء الاشرار هو سبب تصاعد رغبة التدمير فى داخله، ومن ثم تطلعه إلى أن يشهد - من منظور الرغبة - «نهاية هؤلاء المارقين، وفشل مخططهم» خصوصا أن "الهداية لا تنفع معهم..، فقلوبهم ملأى بالحقد، والنصح لا يفيدهم لأن رؤوسهم الضالة المضلة محشوة بالغرور". و«ليس هناك سوى حلين: نار فتنة تأكلهم، أو زلزال عظيم يأتى على الرعاع الذين يفكرون فى منحهم أرضنا؟". هكذا، تعلو كلمة الله و«لا يبقى تطاول لأسفل».

وأبرز مجلى لرغبة التدمير العنيفة هى الدعاء المتواصل على الملاحدة والكفار، واللجوء إلى الخالق ليخسف بهم الأرض، ويسلط عليهم "طيرا أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل". ومناط الرغبة أن يبدأ الدمار من الأسفل، حيث لا يزال الزحف يتواصل، وحيث الفقراء الذين يدعو الشيخ أن يسلط الله "الخصى على رجالهم، والعقم على نسائهم، حتى ينقرض نسلهم، ولا يمكث إلا النسل الصالح" . ويتصاعد هذا النوع من الدعاء إلى أن نصل إلى: "يا جهنم افتحى أبوابك وابتلعى هؤلاء القوم واجعليهم وقوداً أبديا لك".

ويسهل فهم هذا الدعاء على أنه نوع من الخلاص بالوهم لمصدر الخطر الذى يهدد عقلية الشيخ المتطرف، وهو خلاص يتم من منظور مبدأ الرغبة الذى يقصى مبدأ الواقع بتدمير حضوره على مستوى الوهم، وذلك ليستريح الوعى المهتاج، المتوتر، المؤرق بأعدائه، المهوّس بنقائضه، ويتطلع إلى حضور مغاير أو وجود مختلف. والبداية فى ذلك الحلم بِمُخَلِّص، مهدى منتظر من نوع مجانس لهذا الوعى، يؤدى ظهوره إلى نطق هذا الوعى بما يمكن أن يكون مصدر عزاء أو أمل. والنتيجة هى ما نسمعه - فى تداعيات تيار وعى الشيخ - من لغة الترجِّى التى تتجسد فى عبارات من قبيل: "سيلهم الله هذه الأمة، وتنجب ابن باديس آخر، وأفاضل آخرين، وسينقذونها ولو أتى عليها ألف زلزال، سيواصلون ما بدأ فيه أسلافهم وعرقلت الأحداث إنهاءه". ونسمع بالقدر نفسه: "سيقيض الله لدينه من يستعيد عزته وقوته فى النفوس، لا فى الجزائر فقط، وإنما فى ديار الإسلام كلها". ويتحقق هذا الحلم المرجو عندما يتحد أمثال الشيخ بوالأرواح ممن يصفون أنفسهم بأنهم أشراف الأمة من الأغنياء والعلماء الذين يدعوهم الشيخ إلى أن يقفوا "وقفة رجل واحد ضد مشروع هؤلاء الزنادقة" كى يحبطوه فينقذوا الأمة، ويسلم دينها.

ولكن كيف يتحقق الحلم المرجوّ؟ وعلى أى شىء يتحد أشراف الأمة على امتداد ديار الإسلام لإقامة يوتوبيا الشيخ بو

محفوظ، وهى المفردات التى لم تكف عقلية التطرف عن إنتاجها على نحو متصاعد فى الأربعين سنة الماضية، فالأهم هو لفت الانتباه إلى تحقق ما طالب به الشيخ بوالأرواح ، بعد نشر رواية «الزلزال» بحوالى عشرين عاما. وكان ذلك حين حاول شاب من الذين ضللتهم أفكار تشبه أفكار الشيخ بوالأرواح اغتيال نجيب محفوظ بعد حصوله على جائزة نوبل بست سنوات، كما لو كان يقوم فى مدينة القاهرة المصرية بتنفيذ الفتوى التى أصدرها الشيخ بوالأرواح فى مدينة قسنطينة الجزائرية، داعيا إلى عهد من الإرهاب الذى لا نزال نعيشه إلى اليوم باسم الدين الذى يبرأ من إرهاب التعصب والتطرف.

ولولا صدأ السكين التى غرسها ذلك الشاب فى عنق نجيب محفوظ، وسرعة بديهة الصديق المرافق، ووقوع محاولة الاغتيال أمام مستشفى من مستشفيات القاهرة، لانتهى عميد الرواية العربية الذى جاوز الثمانين من عمره إلى المصير نفسه الذى وقع للكاتب المسرحى الجزائرى عبد القادر علولة وأقرانه الذين اغتيلوا بأيدى شباب تعلموا فى المدارس الثانوية التى أدارها أمثال الشيخ بوالأرواح، وتلقوا دروس التطرف فى «زوايا» مثل تلك التى تحدث عنها، وتابعوا تعلم مبادىء التعصب فى الجمعيات الدينية التى أقامها أصحابه، ليحققوا الهدف من

مخططهم الانقلابى الذى أعلنه بوالأرواح عندما قال: «يجب محاربة العدو بكل الأسلحة».

وقد نجح هذا المخطط الانقلابى الذى وسم كل المخالفين له بالكفر الذى تستوى فيه الشيوعية والليبرالية والوجودية والقومية، فكلها بدع فاجرة وردت إلينا من الغرب الملحد، ولابد من مواجهتها بما يقضى عليها، ويحقق الانتصار لدين الله كما يراه أمثال الشيخ ويتأولونه لصالحهم وتحقيق مصالحهم. وسيلتهم فى ذلك إشاعة التقليد وإلغاء العقل وزرع التعصب الأعمى فى أدمغة الشباب، وقمع المخالفين بما يردع الجميع ويخيفهم من اقتراف إثم المخالفة أو بدعة المغايرة أو ضلالة المباينة، ومن ثم اجتناب كل ما يدخله الشيخ وأمثاله فى دائرة الزندقة والإلحاد التى لابد من مواجهتها بالعنف الوحشى، العنف الذى دعا إليه الشيخ بوالأرواح فى صرخات تهديده التى لم يسمعها غيره فى ذلك الوقت، وفى مخططه الانقلابى الذى أعلن عنه واثقا من نتائجه بقوله:

> «سيقيض الله لدينه من يستعيد عزته وقوته فى النفوس، لا فى الجزائر فقط وإنما فى ديار الإسلام كلها، فحيثما حل المرء، الآن، بالمغرب أو بتونس أو بالشام أو بمصر، وجد مظاهر الزندقة والإلحاد».

اقتلها

اقتلهــا

"اقتلها" هو العنوان الذى حملته المجموعة الحادية عشرة من المجـموعـات القـصـصـيـة للكاتب المصـرى يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١). وقد صدرت هذه المجموعة عن مكتبة مصر سنة ١٩٨٢، متضمنة القصص القصيرة التى نشرها يوسف إدريس سنة ١٩٨١ (من مثل: يموت الزمار، السيجار، أنصاف الثائرين) فضلا عن قصتين قديمتين من الخمسينيات (مثل:صح، البطل). وطبـيـعى أن يطلق يوسف إدريس على المجـمـوعـة كلهـا عنوان القصة التى رآها أكثر دلالة من غيرها فى تجسيد ما يمكن أن يكون بمثابة معنى مركزى تنطوى عليه أغلب قصصها.

وقد فـهم هذا المعنى الفنـان الذى رسم الغلاف فركز على اللونين الأحـمر والأسـود، وذلك للترابط الدلالى بين أولهمـا والدم الذى يقترن بفعل القتل، وبين ثانيهما والحداد الذى هو لازمة من لوازم الموت. ويكافئ الموازاة بين اللونين الأسـود والأحـمـر، فى لوحـة الغـلاف، التـقـابل الذى يومئ إلى العـلاقـة بين الضـحـيـة والجـلاد، تلك العـلاقـة التى نلمـحـهـا فى اتجـاه حـركـة اليـدين

الداميتين المتفجرتين، الهابطتين من جدار معتم، قاتم، متغضن كالأرض المجدبة، *اليدين المتدتين* بالموت *إلى الضحية الطالعة* من أرضية لوحة الغلاف كالشجرة الصغيرة التى تسعى اليدان إلى اقتلاعها من جذورها الحية، كى تستأصل الحياة بأسرها من المشهد كله.

وكانت تلك هى المرة الأولى التى تحمل مجموعة قصصية ليوسف إدريس، أو حتى رواية أو مسرحية، من أعماله، عنوانا ترتبط دلالته ارتباطا مباشرا بممارسة الفعل العارى للعنف فى أقسى وأقصى درجات بطشه، أعنى فعل *القتل الذى* تنطقه صيغة فعل الأمر «*اقتلها*» *الذى* يتضمن فاعله *المُذَكَّر* موصولا بضمير التأنيث الدال على مفعوله. ويبدو معنى هذا الاختلاف ملحوظا عندما نضع العنوان «اقتلها» فى علاقة بالعناوين السابقة لمجموعات يوسف إدريس، وهى كالتالى فى تعاقبها الزمنى: «*أرخص ليالى*» (١٩٥٤) و«جمهورية فرحات» (١٩٥٦) و«*البطل*» (١٩٥٧) و«أليس كذلك» (١٩٥٧) و«حادثة شرف» (١٩٥٨) و«آخر الدنيا» (١٩٦١) و«العسكرى الأسود» (١٩٦٢) و«لغة الآى آى» (١٩٦٥) و«*النداهة*» (١٩٦٩) و«بيت من لحم» (١٩٧١) و«أنا سلطان قانون *الوجود*» (١٩٨٠). وكلها عناوين لا تحمل دلالة العنف المباشرة التى يحملها عنوان مجموعة «اقتلها» الذى تصل

دلالتـه بين أطراف ثلاثة تنسج منها علاقـات العنف فى القصـة: الفاعل الأول الذى يصدر أمره بالقتل، والفاعل الثانى الذى يعهد إليه بتنفيذ القتل، والمفعول الأنثى الذى يقع عليه فعل القتل.

ويعنى ذلك أن عنوان مجموعة «اقتلها» ينطوى على متغير جديد فى مسار قص يوسف إدريس، سواء من حيث الإشارة المباشرة للكتابة فى هذا القص إلى عنف الموت غيلة، وتحوّل هذه الإشارة إلى علامة يجسّدها العنوان الذى يفترش صفحة الغلاف بإيحاءاته الدالة. وهى الإيحاءات التى تبدأ من خطوط العنوان البيضاء المحاصرة باللون الأحمر القانى، واليدين الممتدتين بالموت إلى الضحية التى يطبق عليها اللون الأسود من كل جانب.

وما أسرع ما تكتمل ترابطات هذه العلامات، وتمتلئ بالمعنى، مع قراءة قصة "اقتلها" التى تتحول إلى دال مزدوج فى سياقها العام، سواء فى إشارتها إلى مدلولاتها الخاصة، أو إشارة مدلولاتها الخاصة إلى مفارقة تغير فى السياق العام لتتابع الكتابة التى تتولد عن زمن متحول. أقصد بذلك إلى أن القصة تستأنف التنويعات الدلالية لموضوع (تيمة) السجن فى كتابة يوسف إدريس من ناحية، وتستهل مدارا مغلقا من الكتابة عن العنف العارى للقمع الدينى الذى يفضى إلى فعل الاغتيال والقتل من ناحية مقابلة.

أما موضوع السجن فى كتابة يوسف إدريس فيبدأ من مجموعته الخامسة "آخر الدنيا" التى صدرت فى القاهرة سنة ١٩٦١، متضمنة قصة "شىء يجنن" التى تدور حول فشل محاولة الجمع بين كلبة مأمور سجن وكلب سجين، وذلك فى نوع من التمثيل الكنائى (أليجورى) لغياب حرية الاختيار فى علاقة القامع/ المقموع التى يحتمها المدار المغلق للسجن. وترتبط دلالة التمثيل التى لا تخلو من مغزى تعليمى فى القصة برسالة غير مباشرة إلى القارئ المضمر، مؤداها أنه حتى الكلب يرفض غواية الاختلاء بكلبة، وممارسة متعة الجنس التى تؤدى إلى استمرار الحياة، ما ظل حبيسا محصورا بين جدران وقضبان، محكوما عليه بممارسة فعل لم يختره بملء إرادته وكامل حريته.

وابتداء من هذه القصة التمثيلية، لا تفارق تجليات علاقة القامع/ المقموع فى كتابة السجن رمزية الجنس الدالة على رغبة الحياة فى أصفى حالات تواصلها الخلاق بين ذكر وأنثى، أو أنثى وذكر، وذلك على نحو يتحول به مبدأ الرغبة - حتى على مستوى أحلام اليقظة - إلى مبدأ للحرية، ومحاولة مستميتة لمواجهة القمع والانتصار عليه بنعمة الخيال، حتى لو كانت هذه النعمة نعمة محبطة لا تكتمل لمسجون قط.

وتتتابع قصص السجن فى كتابة يوسف إدريس بعد

"شيء يجنن" التي كانت بمثابة النغمة الاستهلالية، وتشمل "العسكري الأسود". وهي رواية قصيرة نشرتها للمرة الأولى مجلة "الكاتب" المصرية في يونيو ١٩٦١. وكانت احتجاجا إبداعيا جسورا بواسطة التورية الكنائية التي تستعين بالتاريخ القريب لتصوغ إدانة – مضمرة على الأقل – لما كان يحدث في سجون مصر الناصرية من تعذيب للمعتقلين. وكانت "العسكري الأسود" في الوقت، نفسه كشفا عن أثر فعل التعذيب في فاعله إلى جانب مفعوله، ومن ثم تحليل آليات القمع الذي يعيد إنتاجه المقموع ليوقعه على أمثاله، وذلك ما يؤكده الراوي بعبارته الكاشفة التي تقول: "ماذا يفعل الإرهاب أكثر من أن ينجح في جعل كل منا يتولى إرهاب نفسه بنفسه؟". وكانت "العسكري الأسود" في الوقت نفسه تعرية للقامع الذي انقلب عليه قمعه في نوع من الدمار الذاتي الذي لا نجاة منه.

وجاءت قصة «هذه المرة» المكتوبة في صيف ١٩٦٤ (منشورة في مجموعة "لغة الآي آي"– ١٩٦٥) لتناوش رمزية الجنس المضفورة في رمزية السجن، لكن من زاوية لا تقتصر على ما يقوم به السجن من قطع علاقة التواصل بين المسجون وزوجه، وإنما تمتد إلى الشك الذي ينغرس في وعي المسجون، حين تتولى الوحدة القسرية ممارسة قمعها الخاص على هذا

الوعي، فتنتاب المسجون الهواجس والريب، ويستريب في أوهى علامات التغير التي يلمحها على زوجه التي يفصله السجن عنها، ويغدو فريسة لشكوك وعيه المأسور الذي يوقع على نفسه عذابا مضاعفا. والأصل في هذا العذاب المضاعف هو نواتج القمع غير المباشرة التي تولدها الوحدة القسرية التي يراد بها تدمير قدرة المقاومة في السجين، والتي لا نجاة للسجين منها إلا بمقاومتها بواسطة الحلم الذي يتحول إلى وسيلة للانعتاق المؤقت على الأقل.

وينتج عن ذلك ما يقوم به وعي السجين، بحثا عن خلاص ولو على سبيل الوهم، حين يستبدل مبدأ الرغبة بمبدأ الواقع، وينسج من شباك أحلام اليقظة ما نسجه بطل قصة "مسحوق الهمس" (المنشورة في مجلة "صباح الخير" المصرية ١٩٦٧/١٢/٢٨، وأعيد نشرها في مجموعة "النداهة" ١٩٦٩). وهي القصة التي تصل فيها نعمة خيال السجين إلى ذروتها التي تبتدع مسحوقا للهمس بين معتقل وسجينة، يفصل بينهما جدار لا يحول دون استراق السمع، وتبادل الحوار، وتحقيق الاتصال الجنسي في عالم فانتازي من الوهم الذي يمضي بأجنحة الرغبة، مجاوزا المدى المحصور للفضاء المغلق للزنزانة، كي يؤكد الإمكان الخيالي الذي يجد به الإنسان، دائما، الحرية داخل كل قيد على

الحرية. ولكن حتى هذا الإمكان لا تكتمل نعمته إلى النهاية، إذ تقضى عليه السخرية التى يقهر بها مبدأ الواقع مبدأ الرغبة، فتنتهى القصة بمفارقة عدم وجود نساء فى الغرفة المجاورة، بل وجود رجال على ذمة الحبس الاحتياطى (تراحيل) الذى لا يدوم أكثر من أسبوع أو أسبوعين. ونترك «مسحوق الهمس» والبسمة الساخرة لا تفارق مرارتها وعينا، متعاطفين مع السجين السياسى الذى ظل يقهقه قهقهة من فقد العقل حين اكتشف حقيقة «فردوس» التى تخيلها، والتى انعتق بها لحين، والتى ظل اكتشاف عدم إمكان وجودها الواقعى كالغصة الأليمة الممدودة، حتى لو كان حضورها الخيالى بقى حيا فى خاطره، وأكثر حياة من كل من عرف من النساء.

والواقع أن قصة «عن الرجل والنملة» (المنشورة بمجلة «الدوحة» القطرية - آيار - مايو ١٩٨٠، وأعيد نشرها فى مجموعة «أنا سلطان قانون الوجود» فى العام نفسه) هى مقلوب «مسحوق الهمس» فى نواتج آليات القمع التى تستبدل الكابوس بالحلم، والجنون بالعقل، والحيوان بالإنسان، وتصل إلى الدرجة التى يفرض بها السجان على السجين مضاجعة نملة، فلا يملك السجين، بعد مناورات يائسة للنجاة من قمع الموقف الجنونى الذى لا نجاة منه، سوى أن يحيل انسحاقه الداخلى إلى

انسحاق خارجي، محاولا أن يتصاغر ويتصاغر، تحت وطأة التعذيب، إلى الدرجة التى يفقد فيها عقله وإنسانيته، ويمارس رعب الكابوس الذى أدخل إليه ولم يخرج منه إلا بالموت. والحس المصرى الساخر الذى لا يخلو من رغبة التنكيت، حتى فى أكثر المواقف مأوساوية، يتواشج على نحو لافت مع نزعة كافكاوية فى القصة، تتصل بإمكانات تحول الكائن الإنسانى إلى كائن حيوانى تحت وطأة القمع الواقع عليه فى كتابات كافكا.

وبالطبع، لا تخلو الرمزية فى قصة «عن الرجل والنمل» من وظائف تمثيلية (أليجورية) تندفع بالقصة إلى ذروة القمع الذى يفضى مباشرة إلى الموت، ومن ثم إلى فعل القتل مع سبق الإصرار والترصد والعمد، الفعل الذى تنطلق منه قصة «اقتلها» لتمضى فى مجال مواز ومغاير من العنف العارى للقمع. ولذلك يمكن أن نعد قصة "عن الرجل والنملة" القصة الأخيرة من قصص السجن في كتابة يوسف إدريس، وذلك من حيث نوعية السجين الذى يظل منتسبا إلى اليسار بمعنى أو غيره، والذى تجسد هذه القصص صرخات احتجاجه التى تصاعد إيقاعها بعد كارثة العام السابع والستين على ما يفعله قمع السجن في المثقف اليسارى الذى لم يرد سوى تحويل المجتمع من الضرورة إلى الحرية، ومن الظلم إلى العدل. وكانت النتيجة تركيز هذه

القصص على ممارسات العنف العارى للقمع الواقع على المسجون السياسى اليسارى دون غيره، وما ترتب على ممارسات القمع من تدمير لكيان فاعلها (العسكرى الأسود) ومفعولها (عن الرجل والنملة) فى المدار المغلق الذى يستبدل مبدأ الرغبة بمبدأ الواقع (مسجون الهمس) ويغرس بذور الاسترابة حتى فى أقرب الناس (هذه المرة).

ويلفت الانتباه فى كل القصص السابقة أن فاعل القمع فيها ينوب عن الدولة التسلطية بأكثر من معنى، سواء فى كون السجن جهازا من الأجهزة القمعية لهذه الدولة، أو فى كون السجان ممثلا للحضور القمعى للدولة التى لا تطيق أن يعارضها مواطن أو يختلف معها مثقف. والتراچيديا الإنسانية لهذه القصص هى تراچيديا المقتولين القتلة والقاتلين المقتولين فى الوقت نفسه، أعنى تراچيديا الجلاد الذى يتحول إلى ضحية للقمع الذى يمارسه من غير أن يدرك أن فعل القمع سرعان ما ينقلب على فاعله كالنار التى تأكل نفسها حتى لو وجدت ما تأكله، وتراچيديا مفعولى القمع من الضحايا الذين يتشبعون بالقمع إلى الدرجة التى يعيدون معها إنتاجه، ومن ثم ممارسته على ذواتهم وذوات غيرهم من المقموعين فى الوقت نفسه. والمدار المغلق لهذه التراچيديا هو المدار الذى يتعارض فيه الفاعل (السجان) الذى

توكل إليه مهمة العقاب، نائبا عن الدولة، والمفعول (السجان) الذى هو ضحية الدولة التى لا تؤمن بحق الاختلاف وتعادى حرية الفكر، خصوصا ما يتصل منها بسياسة الحاكم المطلق الذى يتطابق والدولة التسلطية التى تغدو إياه أو يغدو إياها، فى المدار الذى يتناقض فيه حضور المثقف وحضور أبشع الأجهزة القمعية للدولة.

وتتشابه قصة "اقتلها" (المنشورة فى جريدة «الأهرام» صباح الجمعة الموافق السابع من أغسطس سنة ١٩٨١) والقصص السابقة من حيث إنها تنتسب جميعا إلى عالم السجن من هذا المنظور. ولكنها تختلف عن مثيلاتها فى أمرين. أولهما أنها القصة التى أصبحت عنوانا على مجموعة كاملة من المجموعات القصصية ليوسف إدريس، وذلك للدلالة الخاصة التى حرص الكاتب على إبرازها فى قصته التى جعلها أكثر من غيرها إبانة عن معنى مركزى يريد تجسيده فى الموازاة بين الفن والواقع. وثانيهما اختلاف بناء «اقتلها» عن غيرها من قصص السجن، خصوصا من حيث الأفق المحصور لتعارضاتها المزدوجة. أعنى أنها قصة تضع السجين فى مواجهة السجان، ولكنها تتباعد بهذه المواجهة عن بؤرة المشهد، لا لشىء إلا لكى تضع فى موضع الصدارة المواجهة بين السجين ونظيره السجين،

وتنقل فعل القمع من السجان إلى السجين لا على سبيل إعادة إنتاج القمع بالمعنى الموجود فى "العسكرى الأسود" مثلا، وإنما على سبيل إضافة عنصر دلالى جديد، حاسم، فى سياق متغيرات الدوال القصصية نتيجة تغير العالم الخارجى الذى ينتجها، وهو عنصر الإرهاب الذى يمارسه المتطرف الاعتقادى باسم الدين.

والعنصر الجديد هو العنصر الخاص بحضور المتطرف الدينى الذى لا يقبل حق الاختلاف، ويستأصل المغاير له من الوجود بدعوى مطاردة الكفر ومعاقبة الملاحدة، ممارسا ما هو أبشع من عقاب السجان الذى ينوب عن الدولة التسلطية، فالسجان يقتصر بعقابه على بعض الحياة التى يحياها السجين، حتى لو جاوز أثر العقاب البعض إلى الكل، أما المتطرف الدينى فيشمل بعقابه الحياة الدنيا والآخرة، ما ظل يدّعى الإنابة عن الدين فى فعل تعصبه الاعتقادى. ولذلك لا نقرأ فى قصة "اقتلها" المواجهة بين المثقف والدولة ممثلة فى أقسى أجهزتها القمعية، وإنما المواجهة بين نوعين من المثقفين، كلاهما مضطهد من الدولة، ومسجون فى سجونها، لكن كليهما يحمل تعارضات ما هو خارج السجن إلى ما هو داخله، وذلك بالمعنى الذى تتحول به رمزية السجن إلى مرآة لما يحدث فى الواقع الذى ينتسب إليه السجن أو يشير إليه على جهتى التضمن واللزوم.

وتكتمل ترابطات العلاقات داخل القصة، مؤكدة متغيرات السياق الخارجي، وأهمها متغير عنف التطرف الديني الذى أخذ يتصاعد منذ أن تحالف أنور السادات (١٩١٨-١٩٨١) مع الجماعات الإسلامية، وعلى رأسها جماعة الإخوان المسلمين للقضاء على بقايا النفوذ الناصرى والقومي، ومواجهة احتمالات المدّ الشيوعى على السواء. وقد اقترن هذا التحالف بقوة شوكة مجموعات التأسلم السياسى التى أشاعت مناخا من التعصب، أفضى على نحو متصاعد إلى الإرهاب. وقد رفعت هذه المجموعات شعار الدولة الدينية، وأعادت إنتاج القمع الذى وقع عليها من الأجهزة القمعية للدولة، وأشاعت التعصب بين أتباعها الجدد الذين تحوّلوا فى تطرفهم إلى قنابل عنف وأدوات قمع. وقد اقترن ذلك بالانقلاب على نظام السادات نفسه.

ومن المؤكد أن اغتيال السادات كان - فى سياقه التاريخى - أخطر العلامات على الأثر المدمِّر لتحوّل المتطرفين دينيا من الشبّان إلى إرهابيين لا يترددون فى ممارسة أنواع العنف الذى يستأصل المخالفين.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تغدو نماذج هذا النوع من الشباب بعض شخصيات يوسف إدريس الذى شعر بمخاطر الإرهاب الدينى، واصطدم بممثليه فكريا، معلنا عن إدانة التطرف

والتعصب. وكان ذلك ضمن دعوته إلى الحرية الفكرية الملازمة للحرية السياسية فى علاقتها بمجتمع مفتوح على الأفكار الجديدة والتجارب المتطلعة إلى المستقبل. ومن المفارقات الدالة ما سبق أن أشرت إليه من أنه نشر قصته «اقتلها» فى جريدة «الأهرام» قبل شهرين فحسب من اغتيال السادات بواسطة أشباه الشاب الذى تلقى أمر القتل فى القصة وتولى تنفيذه، وذلك فى نوع من الإرهاص الفنى بفعل الاغتيال الذى نال من السادات نفسه، بعد شهرين فحسب من نشر هذه القصة - النذير.

ويمكن تلخيص علاقات السرد لقصة "اقتلها" فى علاقة التضاد التى تصل بين فريقين متعاديين من المعتقلين الذين يجاور بينهما الفضاء المطبق للسجن، الفريق الأول ينتسب إلى الجماعات الدينية المتطرفة، والفريق الثانى ينتسب إلى الجماعات اليسارية، وذلك فى سياق من تعارض رموز الدولة الدينية والدولة المدنية. وينفصل الفريقان مكانيا بواسطة جدران السجن، فلكل منهما زنازينه العازلة. وينفصلان كذلك فى فناء السجن وقت التريض، يباعد بينهما سور خشبى، لكنه سور لا يمنع من تبادل النظرة أو الكلمة فى تزامن الدخول أو الخروج. وتتولد علاقة إنسانية بواسطة هذا التبادل، بين مصطفى المنتسب إلى المجموعة المتطرفة دينيا وسوزان المنتسبة إلى المجموعة اليسارية.

وتقفز العلاقة الوليدة فوق أسوار التضاد الاعتقادى كالزهرة التى توشك أن تنبت فى صحراء الجدب، خالقة نوعا من إمكان التواصل بأكثر من معنى. لكن هذا الإمكان سرعان ما ينقطع، حين تصبح الصلة الوليدة ملحوظة من المجموعتين المتعاديتين، فيصدر أمير الجماعة المتطرفة أمره إلى مصطفى الذى لا يملك إلا السمع والطاعة، ومن ثم التنفيذ، فيقتل المرأة التى أضفى حضورها الواعد على حياته معنى لم يكن لها، ويخنق داخله احتمالات الإمكان الوليد التى بترها فعل الأمر: اقتلها.

ولا يمنع تلخيص القصة على هذا النحو المبتسر من ملاحظة تعدد مستوياتها، سواء من منظور علاقة التضاد التى تقابل بين المسجونين جميعا والسجان، أو منظور العلاقة نفسها فيما تبرزه مجاورة الإخوة الأعداء المنتسبين إلى رؤيتين متصارعتين للعالم نفسه، أو منظور علاقة التراتب القمعى التى تصل بين الأمير وأفراد الجماعة التى ينتسب إليها مصطفى، فى مقابل العلاقة المغايرة، الموجودة على سبيل الإضمار، بين سوزان وجماعتها.

أما المستوى الأول الذى يجمع بين اليمين واليسار فى السجن فتقترن دلالته بتحول السجن إلى صورة مصغرة من الوطن الجمر الذى يعتقل أبناءه بعدالة قمعية لا تعرف التمييز بين

اليمين واليسار. وهى عدالة عرفتها السجون الناصرية فى التقليد الذى اتبعته السجون الساداتية، خصوصا بعد أن اصطدم السادات بحلفائه من الجماعات الدينية الذين استعان بهم لضرب فصائل اليسار فى مصر. ويكتمل معنى هذا المستوى بالتقابل العدائى بين اليمين الذى تمثله الجماعات المتطرفة اعتقاديا واليسار الذى لا نعرف له تحديدا فى القصة إلا فى تضاده مع المجموعات المتطرفة دينيا، الأمر الذى يجعل من التضاد نفسه تقابلا بين دعاة الدولة الدينية القائمة على التعصب ودعاة الدولة المدنية القائمة على التسامح.

وغير بعيد عن هذا المستوى العلاقة بين كل من بطلى القصة مصطفى وسوزان والمجموعة المرجعية التى يستند إليها كل منهما، حيث المسكوت عنه من علاقة البطلة باليسار الذى تنتسب إليه، فى القصة، يقابل المنطوق به فى العلاقة بين البطل واليمين الذى ينتسب إليه. العلاقة الأولى التسامح فيها موجود على سبيل الإضمار، والتسليم بحرية السلوك مأخوذ مأخذ التسليم الذى ليس فى حاجة إلى النطق به. والعلاقة الثانية هى مقلوب الأولى ونقيضها، سواء من حيث علاقة الأدنى (الفرد) بالأعلى (الشيخ أو الأمير) حيث الطاعة المطلقة والإذعان لتنفيذ كل أمر.

ويفضي كل مستوى من المستويات السابقة إلى نظيره، في نوع من تجاوب الدلالات ومبادلة العلامات، وذلك على النحو الذى يفرض نتيجة عدم التحقق فى علاقة الرجل (مصطفى) بالمرأة (سوزان)، أو علاقة المرأة (سوزان) بالرجل (مصطفى). فالمدار المغلق على كل المستويات السياسية والاعتقادية لا يبقى إلا على مبدأ الواقع القمعى الذى يبتر مبدأ الرغبة وينفيه من الحضور.

ومنطقىٌ أن تبهت تناقضات العلاقة بين السجان والمسجونين لتبرز تناقضات العلاقة بين المسجونين الذين يومئ تنافرهم إلى تزايد هوة الصدع الكبير الذى حدث فى العالم الخارجى للسجن. وبالمنطق الفنى نفسه، تتباعد صلة المرأة (سوزان) بجماعتها إلى علاقات الغياب، لتنفرد بعلاقات الحضور صلة الرجل (مصطفى) بجماعته التى تنبنى بناء هرميا صارما، تتجلى تراتبيته (بطريركيته) فى الاستجابة إلى الأوامر واجبة النفاذ، الصادرة من الأعلى إلى الأدنى، حيث الطاعة قرينة الإيمان، والتصديق قرين اليقين، والسؤال معصية، والتردد إثم، والتنفيذ سبيل إلى الجنة التى وعد بها أمير التطرف أتباعه الطائعين.

ومن هذا المنظور متعدد المستويات، يتم التركيز على

الجلاد الجديد (مصطفى) الذى يحل محل الجلاد (السجان) القديم، ويتحول الجلاد الجديد إلى ضحية لفعل قمعه فى الآلية القمعية نفسها، لكن من حيث هو مقموع بواسطة آلية الاتِّباع التى تصله بمن يأخذ عنه، أو يتلقى منه الأمر بالوجود أو العدم فى الحياة الدنيا التى هى سبيل إلى الحياة الآخرة. وحين يستجيب هذا المقموع إلى قامعه الذى لا يقبل منه سوى الطاعة، فى آلية الاتِّباع التى تفضى إلى العنف، فإن النتيجة هى انقلاب فعل القمع على فاعله. ولذلك يمارس مصطفى السجين العنف العارى للقمع على السجينة التى أحبها، فيقتل نفسه معنويا فى الوقت الذى يقتل من يحب ماديا.

وتروى القصة بواسطة ضمير الغائب الذى ينوب عن ضمير المتكلم، متباعدا عنه بما يؤدى إلى كشفه، مع الإبقاء على المراوغة التى تضع الراوى والبطل فى سياق من التوتر السردى الذى يدنى بطرفيه إلى حال من الاتحاد فى اللحظات الحاسمة من السرد. وهى اللحظات التى يستبدل مساقها الدافع الجديد إلى القمع بالدافع القديم، واضعا المتطرف المتعصب اعتقاديا موضع الجلاد القديم، مشيرا بذلك إلى تبدل أوجه القمع. وآية ذلك أننا حين نستمع إلى فعلى الأمر المتجاورين – «اقتلها وتوكل» – اللذين يصدرهما أمير الجماعة، مؤكدا التراتب القمعى

للعلاقة بين الأعلى والأدنى فى آليات القمع الجديدة، فإننا نلتفت إلى طبيعة المجاورة التى تُبَرِّرُ فعل القتل بتأويل بشرى بالدين، وتؤكد التأويل البشرى للدين بفعل القتل. والهدف فى الحالين هو استبدال شعارات التعصب الاعتقادى للجماعات المتطرفة بشعارات الدولة التسلطية المدنية، والإبقاء على آليات القمع نفسها بعد تغيير مسمياتها. ولذلك لا ينوب فاعل القتل عن الدولة وإنما عن الجماعة الموازية لسلطة الدولة، والمناقضة لمجتمعها المدنى، ممثلة فى أميرها الذى يوكل إلى أتباعه مهمة استئصال من يرى فى حضوره خطرا على الجماعة.

وكالعادة، يلجأ يوسف إدريس إلى التركيز على وعى شخصية بعينها، هى شخصية المتطرف الدينى مصطفى، ويعالج هذه الشخصية معالجة تستبطن مشاعرها، وتنطق المسكوت عنه من خطابها، فيما يشبه دراسة الحالة بالمعنى النفسى الذى تستحيل به الكتابة إلى مرآة لتحولات وعى الشخصية المكتوب عنها، وذلك فى لحظة متوترة من الزمن النفسى الذى يستعيد ترابطاته الشعورية. ومن البداية إلى النهاية، نستمع إلى صوت البطل الداخلى وإلى صوت الراوى الخارجى منفصلين حينا، متصلين فى أغلب الأحيان، لكن لا نفارق بحال من الأحوال طبقات وعى المتطرف التى تتفجر بما تنطوى عليه مبينة عن

تكوينه النوعى، واستجاباته العاطفية إلى الأنثى، فى موازاة استجاباته العقلية إلى أوامر شيخه. ونرى وعى المتطرف موزعا ما بين هذه الاستجابة وتلك داخليا. لا يخلو من نزوع إنسانى وتوتر مقيم، ينتج عن تضاد نفسى يقسمه بين نقيضين يتنازعانه: الحياة البهيجة التى يجذبه إليها حضور سوزان، والموت المقبض الذى يشده إليه خطاب الشيخ. أعنى ذلك الخطاب الذى يدفع مصطفى إلى أن يهمس لنفسه بقوله: «الناس لابد مجانين لتمسكهم بحياة هى خرقة بالية... مليئة بالأوحال والأقذار، لا تصلح حتى لتلميع حذاء». ويؤجج هذا التضاد النفسى التوتر الذى لا يستقر معه الوعى إلا على ما هو متجذر فيه اتِّباعا، لكن دون أن يغادره الإحساس بأن المرء حين يكون فى السجن - يقول مصطفى لنا نحن القراء المضمرين فى النص - لا يستعذب أبدا أى صبر، ويغدو فى انتظار اللحظة التالية، حتى لو لم تحمل أى خير أو حدث.

والإحباط الذى تُقْمَع به أحلام السجين فى كتابة السجن، عادة، هو نفسه الذى يتكرر فى «اقتلها». لكن تضاف إليه خصوصية القامع الجديد. وهو الشيخ الذى ينفث سمه الزعاف فى أذنى مصطفى، محرضا إياه على قتل المرأة بكلمات تخييلية تدفع إلى الفعل الذى لا رَوِيَّة فيه، كلمات تقول:

«توكل يا ولدى على المولى فلقد قتلت فيك كل ما كان فيك... وهى بسبيلها لتأخذ كل ما تبقى لنا فيك لتقتلنا هذه المرة كلنا. إنها عدوة. عدوتك وعدوتنا. ولا حياة لك أو لدعوتنا إلا فى مقتلها».

وتكتمل المخايلة بالإيهام بالمعصية التى اقترنت بحلول أثر (المرأة) الشيطان فى مصطفى الذى أصبح دمه حلالا، وحياته مباحة للقتل، ما ظل ملوثا بغواية الشيطان التى لا نجاة منها إلا بالقضاء على جمال المرأة الذى هو مصدر الفتنة وجمال العدو وقوته. ولا تفارق المخايلة فى هذا الموقف منطق «إما... أو». أعنى «إما» حياة مصطفى «أو» حياة الشيطانة التى أغوته. وقمعية هذا المنطق لا تفارق قمعية الموقف الذى يتحدث فيه الشيخ المفرد باسم الجمع، وينوب عن الدين كله، مقيما اتحادا تخييليا بين ما يريده هو والعقيدة فى ذاتها، لا لشىء إلا ليستقر فى روع المريد المقموع أن أمر الشيخ هو أمر الدين الذى لا يعصاه إلا كافر، وإرادته هى إرادة العقيدة التى لا تقبل المناقشة أو التردد. والنتيجة هى تحوّل المخايلة الكلامية إلى ممارسة للعنف بواسطة الكلمات، وانقلاب الكلمات إلى يدين تمتدان إلى رقبة المرأة (الشيطان) لتخنقها، وتستأصل وعود حضورها الذى ينتهى بالوداعة نفسها التى ظلت تسم وجهها طوال السرد.

ولا يتـركنا يوسف إدريس نخـرج من وعى المقمـوع الذى تحـول إلى قـامع، بواسطة التطرف الاعتقـادى، إلا بعد أن يُسَرِّبَ فى السـرد، بواسطة الراوى، المفـارقـة التى تجـعلنا ندرك تحـول القاتل إلى أداة فى أيدى القتلة الحقـيقيين، أولئك الذين خططوا لجريمة القتل ليشغلوا الانتباه عن هرب سبعة من كبار المتطرفين، أثناء انشـغال الجميع بعملية القتل التى يقوم بها مـصطفى الذى تحـول إلى قنبلة، يفـجرها قـامعوه الذين اغتالوا إنسـانيته قبل أن يصدروا إليه أمر القتل باسم الدين.

ولست فى حـاجـة إلى تكرار أن يوسف إدريس لم يكتب شيئا عن القمع الدينى فى كتـابة السجن سوى «اقتلها» التى تظل تجربة وحـيدة، فريدة، غيـر مسبوقـة أو مكرورة فى كتـابتـه. ولو نظرنا إلى القصة نفسـها، من هذا المنظور، لاحظنا على الفور أن الدافع الخـارجى إلى كتـابتـها يرتبط بالدافع الداخلى الذى تخلق فى سيـاق اجـتـمـاعى سيـاسى من تصـاعـد الحضـور القـمـعى لمجـموعـات التطرف الدينى فى العـالم التـاريخى الذى تتولد منه وعنه الكتـابة رمزيا. وهو العـالم الذى أخذ يشـهد الأثر التدميرى لهذه الجـمـاعـات ابتـداء من سنة١٩٧٤. وكـانت النتـيجـة ظهـور شبـاب من صـنف «مـصطفى» الذى تدور حـوله تجـربة «اقـتلهـا» الفريدة، والذى حـاول يوسف إدريس أن يغوص فى مكونات وعيه،

كى يتعرف تتابع وتداخل العمليات المفضية إلى ممارسة العنف العارى للقتل من ناحية، والعلاقة بين هذه العمليات وآليات التراتب القمعى الذى تنبنى عليه العلاقة بين الأمير والأتباع فى الجماعات الدينية من ناحية مقابلة.

ولم تكن كتابة يوسف إدريس تشغل انتباهها قبل ذلك بحضور مثل هذا الشاب، لسبب بسيط هو أن نموذجه لم يكن قد أصبح ذا حضور تدميرى شامل فى المجتمع. ولذلك، كانت كتابة يوسف إدريس، قبل ذلك، تشير إلى دعاة الدولة الدينية على سبيل الإشارة العابرة التى يقولها لنا الراوى فى«العسكرى الأسود»، على سبيل المثال، فى كلمات من قبيل: «فيما بيننا أيضا نتبادل التهم، التعصب يرد عليه بالإلحاد، والفاشية يرد عليها بالشيوعية»، أو يشير بها المسجون السياسى فى «مسحوق الهمس» إلى «منطقة الإخوان والمحبوسين احتياطيا وتحت التحقيق». ولكن بعد أن أصبح حضور أمثال «مصطفى» خطرا حقيقيا يهدد المجتمع المدنى، وعلامة دالة على تزايد قوة المجموعات الموازية للدولة المدنية والمعادية لها، كان على عدسة الكتابة أن تستدير إلى الفاعل الجديد للقمع باسم الدين، وتلتقط ملامحه الداخلية فى علاقته بأميره الذى يصدر له فعل الأمر بالقتل الذى يجاوز المفرد إلى الجمع.

وأحسب أن يوسف إدريس كان سابقا لغيره من الكتاب المصريين الذين لم يتعرض واحد منهم أو واحدة - فيما أعلم- لشخصية المتطرف دينيا، خصوصا ذلك الذى ينتقل من تعصب الفكرة إلى عنف الإرهاب. ولا أستثنى من ذلك نجيب محفوظ الذى لم يلتفت إلى حضور الشاب المتطرف دينيا، والمتحوّل إلى إرهابى، إلا بعد أن أصبح هذا الشاب ظاهرة خطرة فى الواقع، وبعد أن سلّط يوسف إدريس الضوء عليه فى قصته «اقتلها» التى كانت بمثابة الاستهلال القصصى لتصوير شخصية الشاب الإرهابى. وقد ظهرت نماذج هذا الشاب فى أعمال نجيب محفوظ، ابتداء من مجموعة «التنظيم السرى» (١٩٨٤) مرورا برواية «يوم قتل الزعيم» (١٩٨٥). وكان ذلك بعد اغتيال السادات التى أرهصت قصة يوسف إدريس بفعل اغتياله على نحو غير مباشر، قبل فعل الاغتيال نفسه بشهرين.

المهدى

المهـدى
ما بين الظاهر والباطن

«مـحلة الجيـاد» قـرية غيـر عـادية، الشوارع فـيـهـا تحـمل أسماء والدور أرقامـا، وحينما تشتد وقدة الحر فى القيلولة تدور عربات تجرها بغال حكومية ترش تراب الأرض بالماء، وعمدتها الذى يحمل رتبة «بك» رأس أسرة مقدارها خمس وعشرون ألفا من أربعين ألف نسـمـة هم جـملة سكان البلد. هذا هو الظاهر البـهـيج لهـذه القـرية التى تدور فـيـهـا أحـداث رواية «المهـدى» القصيرة التى فرغ عبد الحكيم قـاسم من كتابتـهـا فى الرابع والعشرين من شهر سبتمبر سنة ١٩٧٧ فى برلين الغربية التى أقام بها مدّة طويلة، وقد نشرت للمرة الأولى - مع رواية قصيرة أخـرى هى «خـبر من طرف الآخرة» - فى كـتـاب واحد، بعنوان «روايتـان» عن «دار التنوير» ببيروت سنة ١٩٨٢، وأعيد طبعـهـا للمرة الثانية فى كتاب «الهجرة إلى غير المألوف» وهو مجموعة قصـصـيـة، صدرت عن «دار الفكر للدراسـات والنشر والتـوزيع» بالقاهرة سنة ١٩٨٦.

ولكن هذا الظاهر البـهيج للقرية سرعان ما يختفى عندما نعرف من العم على أفندى أن أسرة المشرقى، وهى أسرة العمدة

التى يرنّ صيتها فى البلاد، تخاصمها على العمودية دون أمل أسرة البيومى المشاكسة الشرسة. ولذلك أصبحت الحرب سجالا بين الأسرتين، وانطوت القلوب على الحقد والضغينة، فما يكاد يمر يوم إلا ويسقط قتيل أو تسمم ماشية أو تحرق دار، أو يقلع زرع. وترتَّب على ذلك أن أصبحت أنفاس العنف تزلزل البلد ليل نهار، يزيد من إشعالها تزايد فقر الفقراء الذين تدفعهم الفاقة إلى العنف الذى تتجاوب أصداؤه فى الأرجاء المجاورة، ولم تستطع الحكومة كبحه. وكان ذلك هو المناخ الذى وجدت فيه «شعبة الإخوان المسلمين» ما يبرر وجودها، ويبرّر دعوتها إلى تغيير الأحوال، وتحويل القلوب إلى الإسلام، وجعل الغل والحَرَد غيرة على الدين، وألبست الشبان ملابس الجوالة، واستبدلت بالصراخ والشجار الهتافات الدينية المدوّية من مثل «الله أكبر ولله الحمد». هكذا، أصبح عنف الناس منظّما وموجّها، تبرر نظامه وتوجهاته تأويلات لجموعة دينية محددة، مجموعة تستبدل بمؤسسات المجتمع المدنى تجمعاتها الخاصة، وتحل محل الدولة المدنية فى كل ما تراه يمس مصلحة الجماعة التى لا تعرف الاختلاف، ولا تقبل المختلف أو تسمح له بحق الوجود المغاير أو الحضور.

وتتصاعد الأحداث عندما يأتى إلى القرية المعلم عوض الله عوض الله. ووهو صانع شماسى، قبطى، اضطره عسر الحال فى

مدينة طنطا، نتيجة ضآلة العمل، إلى مغادرة غرفته الصغيرة، والانطلاق إلى القرى المجاورة بحثا عن لقمة تطعمه وزوجه وطفليه، وحائط يأويه، إلى أن يجد فرجا، خصوصا بعد أن سُدّت السبل فى وجهه، وأجبره الإيجار المتراكم لأشهر عديدة على مغادرة غرفته التى كان يسكنها وأسرته، تاركا أوانيه النحاسية وفاء لبعض دينه لصاحبة المنزل الطيبة «الست جبونه». وظل يمشى على الطريق الزراعى إلى أن حطّ رحاله فى قرية «محلة الجياد» منتظرا الرزق الضنين من الفلاحين الذين يخافون الوقوع فى حبائل أبناء المدينة.

وعلى مشارف القرية، قابله «العم على أفندى» كاتب المجلس القروى، وهو رجل طيب القلب يقوم تديّنه على نوع من التصوف العملى لا يفارقه التسامح أو الرحمة، فتجاذب مع «المعلم عوض الله» أطراف الحديث، وعرف مأساته، فأصرّ على دعوته إلى منزله، واستضافته إلى أن يجد لأزمته مخرجا. وقبل الرجل الدعوة مرغما بعد أن أنهكه التجوال، وأتعبه الجوع، هو وزوجه وطفلاه اللذان امتلأ جسداهما بالدمامل. ولم يتردد «العم على» فى طلب عون «الأخ طلعت» المشرف على «شعبة الإخوان» فى القرية، بحثا عن مأوى يأوى عوض الله وأسرته، فتحمس «الأخ طلعت» للأمر، مؤكدا أن واجبهم البر بأهل الذمة،

واستئلاف قلوبهم للإسلام. ويوافق العمدة على منح دار خالية يملكها للعم عوض الله، بعد وساطة العم على والأخ طلعت اللذين أسلم لهما المعلم عوض الله أمره تماما، خصوصا بعد أن بلغ منه الإعياء مبلغا، وأمسكت الحمى بتلابيب جسده، وأخذت كوابيسها تقتحمه، محطِّمة إياه، سالبة لبَّه، فلم يعد قادرا على فعل شيء سوى الانصياع إلى أوامر «الأخ طلعت» ومجموعة الشبان الضخام التى تحيط به، والتى قدمت إليه - فى داره الجديدة - كتاب القرآن تأليفاً لقلبه، مع مجموعة من مذكرات حسن البنا الداعية الأول للإخوان المسلمين، وكتاب «من هنا نعلم» للشيخ محمد الغزالى، فضلا عن استمارات المحاسبة التى يكتب فيها الإنسان كل ما يفعل فى يومه، مستغفرا ربه على ما يمكن أن يكون قد أساء فيه.

ولم يسأل أحد نفسه: هل يرغب الرجل، حقا، فى أن يكون من المؤلَّفة قلوبهم للإسلام، أم أنه يساير الذين تحلّقوا حوله خوفا منهم، أو حاجة إليهم، أو حتى دون وعى منه نتيجة الحمى التى أخذت وطأتها تتزايد عليه دون أن يهتم بصحته أحد. أما رجال الشعبة من أتباع «الأخ طلعت» فلم يكن يشغلهم إلا هداية هذا البائس الفقير المريض إلى الإسلام، وإعلان إسلامه فى احتفال كبير، وذلك بعد إشهار إسلامه رسميا فى المحكمة الشرعية

بمدينة طنطا. وكان لهم ما أرادوا، وأعدوا للاحتفال كل شيء، كي يطوفوا بالقرية كلها في موكب كبير، يحضره ممثلو الإخوان من كل مكان، وينتهي الموكب إلى المسجد لصلاة الجمعة، مصطحبين المعلم عوض الله الذي أصبح اسمه «الشيخ عوض الله المهدي» على حصان أبيض. ولم يهتم أحد، مع تصاعد الحماسة المتطرفة التي أبداها «الأخ طلعت» بأن الرجل زائغ العينين وأن الحمى قد أفقدته وعيه. وعندما يلفت الراوي انتباه الأخ طلعت إلى أن الرجل يبدو مريضا، شديد الشحوب، تكون إجابة الأخ طلعت: «لقد أضاء الإيمان قلبه».

أما المعلم عوض الله فقد غاص في بئر عميق من هلاوس الحمى، وبدا كما لو كان قد وقع في شبكة الأخ طلعت كالفأر الذي سقط من السقف، فأصبح رجلا من أهل الذمة يراد تأليف قلبه للإسلام، وأصبح إدخاله إلى الإسلام أولاً أهم من العناية بصحته ومعالجة الحمى التي تقتله تدريجيا، بل تفقده الوعي إلى الدرجة التي أخذ يتقمص معها شخصية المسيح قبيل صلبه، في موازاة رمزية لا تخطئها العين، وينطق جملا من كلمات المسيح الأخيرة عن الساعة التي يتمجد فيها الابن، حين يسلم إلى أيدي الطغاة.

ويمضي الحال على هذا المنوال، لا يهتم أحد بتدهور

الوضع الصحي للرجل الذى صرعته الحمى. وحتى عندما يهمس أحد شبان الإخوان إلى «الأخ طلعت» مرعوبا: «إن الرجل مريض، إنه فى الحقيقة يموت» فإن الأخ طلعت يتجهم وجهه، ويرد بصوت حاسم: «لابد أولا أن يتم الاستعراض الذى تنتظره حشود الإخوان، وبعد ذلك أيها الأخ سوف نعرضه على طبيب».

ويتعاون ثلاثة من شبان الإخوان الأشداء على إلباس الرجل ملابسه، ويحوطه الثلاثة الذين أسلمهم جسده دون أدنى معارضة وهو يرتعد. ويندفع الجميع إلى الموكب الصاخب، الهائج، العنيف، واضعين المريض الغائب عن الوعى على فرسة العمدة البيضاء التى أمسك بزمامها أحد الشبان الثلاثة، بينما تولى زميلاه تثبيت المريض على ظهر الفرسة من كلا جانبيه. وتمضى الفرسة بالضحية المصلوبة عليها إلى حتفه المنتظر، لا يأبه أحد بدلالة وجهه الأحمر، أو فمه المزبد، أو العينين الزائغتين اللتين لا تريان إلا ما تصوره لهما الحمى. وحينما ينزلونه عند باب المسجد، ينكفئ على وجهه فاقد الوعى تماما، فيصرخ الناس فى جنون: «لقد مات المهدى». وتتعالى الهتافات المدوية، لكن دون أن ينتبه أحد إلى زوجة الضحية التى تسللت وسط الجموع، وألقت بنفسها على زوجها (المهدى!؟) وأخذته فى صدرها، وهى تصلى فى حرقة: «باسم الرب يسوع المسيح». وترسم على صدرها علامة الصليب.

هذه هى رواية المهدى التى أفسدتها بتلخيصى الذى قد لا تكون هناك ضـــرورة له. ولكنه - على الأقل - يصلح لأن يكون مدخلا إلى تحليل هذه الرواية التى أراد بها صاحبها أن تكون احتجاجا على بداية تصاعد تطرف الجماعات الدينية فى مصر، وجنوحها إلى العنف تأكيدا لحضورها السياسى، وفرضا لتأويلاتها التى لا تقبل الاختلاف ولا تعترف بوجوده أصلا. وكانت اعتداءات هذه الجماعات على المجتمع المدنى فى مصر قد بدت واضحة تماما فى عينى عبد الحكيم قاسم، عندما كتب روايته أواخر العام السابع والسبعين، أثناء غيابه عن مصر وإقامته فى ألمانيا، بعد أن أرّقته أخبار هذه الجماعات وما سمع عن تصعيدها العنف الذى بدأته جماعة الفنية العسكرية (شباب محمد) سنة ١٩٧٤، وذلك فى المتوالية التى وصلت إلى جماعة التكفير والهجرة سنة ١٩٧٧، السنة نفسها التى فرغ عبد الحكيم قاسم فى نهاياتها من روايته الرافضة لتطرّف هذه الجماعات وجنوحها إلى العنف، والسنة نفسها التى انتهى فيها تحالف السادات والجماعات الإسلامية فى أعقاب زيارته القدس، ومن ثم توتر العلاقات بين هذه الجماعات والدولة، إلى أن انتهى الأمر باغتيال السادات سنة ١٩٨١.

وتفعل ذلك رواية عبد الحكيم قاسم بادئــة بأمــرين غير منفصــلين. أولهمــا أن الروائــى - فى «المهدى» - يعود إلى عالم

القرية الذى هو أعرف به، مؤكدا خطورة الدور الذى تقوم به جماعات التطرف الدينى فى القرى قبل المدن، أو فى علاقة القرى بمراكز هذه الجماعات فى المدن. والنقلة التى تتحرك بها هذه الجماعات بين القرية التى تجرى فيها الأحداث بمحافظة الغربية، ومدينة طنطا عاصمة المحافظة، والقاهرة عاصمة القطر، هى نقلة بين فضاءات يعرفها كل المعرفة المؤلف المضمر الذى يتقمص شخصيته الراوى ويحكى على لسانه. وكما يعرف هذا المؤلف المضمر عالم القرية الذى ولد فيه، وانطلق منه، وكتب عنه، فإنه يقوم بالتركيز على جماعات «الإخوان المسلمين» دون غيرها، وذلك بوصفها - أولا - الجماعة الأم التى ابتدأ منها أو تفرعت عنها، أو تولدت فى موازاتها، مجموعات التطرف الدينى اللاحقة. وكان ذلك فى السياقات التاريخية التى بدأت بتأسيس حسن البنا لجماعة «الإخوان المسلمين» فى مدينة الإسماعيلية سنة ١٩٢٦، حيث كان يعمل، وذلك قبل انتقال الجماعة إلى القاهرة سنة ١٩٣٢ وبداية اتساع نفوذها، واستمرار هذا الاتساع إلى أن انقطع نتيجة الاصطدام بالعهد الناصرى، ثم العودة مرة أخرى إلى النشاط العلنى مع الانقلاب الساداتى على العهد الناصرى.

وقد عرف عبد الحكيم قاسم المختفى وراء شخصية الراوى جماعة الإخوان المسلمين فى شبابه الباكر، وانضم إلى إحدى

شعبها فى مدينة طنطا أيام دراسته الثانوية، كما يقول على لسان الراوى الذى هو إياه، ولكنه لم يستمر فيها طويلا، نتيجة نفوره - فيما يبدو - من عنف الدعوة إلى دين يأمر بالسماحة والمرونة والتعاطف. وانقطعت صلته بالجماعة نهائيا عندما ذهب إلى الجامعة (فى مدينة الإسكندرية) واستهل عهداً جديدا من الوعى المعرفى والخبرة اليسارية، والإدراك العميق بضرورة المجتمع المدنى القائم على معنى التنوع وحق الاختلاف وحرية التفكير.

ولم يكن مصادفة - والأمر كذلك - أن يحافظ الراوى - فى «المهدى» - على الاسم القديم الذى ظهر به فى رواية «أيام الإنسان السبعة». وهى الرواية الأولى التى قدمت عبد الحكيم قاسم للحياة الثقافية العربية خير تقديم. ولكن «الولد عبد العزيز» - قناع عبد الحكيم قاسم - فى روايته الأولى الذى بدأ صغيرا بريئا «أيام الإنسان السبعة» (التى يمكن أن نعدها رواية من روايات السير الذاتية أو النشأة فى الوقت نفسه) أصبح شابا جامعيا ناضجا واعيا فى رواية «المهدى»، ينتقل ما بين قريته التى ولد فيها وقرية «محلة الجياد» بحيلة روائية ذات صلة بعمه «على» الذى استقر فى قرية «محلة الجياد» التى عمل كاتبا بمجلسها القروى. وهى حيلة تتيح للراوى أن يتابع الأحداث التى شاهدها، أو سمعها، أو التى اضطر إلى أن ينسحب منها، كما تتيح له فى

الوقت نفسه تأكيد معرفته بالمشرف على شعبة الإخوان المسلمين الذى كان معه فى المدرسة الثانوية بمدينة طنطا، عاصمة المحافظة التى تجمع بين «محلة الجياد» وقرية الراوى الأصلية القريبة من طنطا، مستقر السيد البدوى الذى تهفو إليه قلوب «إخوان الطريق».

وليس ببعيد عن هذا السياق، استعادة ما كان فى «أيام الإنسان السبعة» من ممارسات «إخوان الطريق» التى انتسب إليها الحاج كريم، والد عبد العزيز، تلك الجماعة الصوفية التى يندفع أصحابها إلى نجدة الملهوف، ومعاونة المحتاج، ورعاية المريض، متميزين بتسامحهم النبيل، وإيمانهم العميق بأن رحمة الله تسع كل شىء، وأن ملكوته الرحيم يقبل كل عباده بلا تمييز، وأن زهدهم ليس انعزالا عن الدنيا، أو تعاليا على أقرانهم، وإنما محاولة متواضعة لاستشراف عالم آخر، وراء عالم الحياة اليومية المحدود، عالم لا نهائى، يفجِّر الأشواق ويزحم القلوب بالوجد، ويغمر النفوس بالرضا والحبور.

أمثولة «المهدى»

إذا كان «العم على» يمثل حلقة الوصل بين قرية الراوى «عبد العزيز» و«محلة الجياد» فإنه حلقة الوصل بين «محلة الجياد» و«إخوان الطريق» من عشاق «دلائل الخيرات» و«بردة البوصيرى» وغيرها من كتابات المتصوفة الذين أخذت جماعة «الإخوان المسلمين» تزاحمهم، وتضيق عليهم الخناق فى القرى. والدلالة التمثيلية التى ينطوى عليها حضور «العم على» موصوله بجماعة التصوف العملى التى تومئ إلى المعانى السمحة للممارسة الدينية، مقابل التعصب الذى يجسّده سلوك الجماعة التى ينقض تصلبها حضور شخصية الشيخ «سيد الحصرى» الذى يغدو رمزا خالصا للتسامح والصفاء الروحى والرحابة العقلية للممارسة الدينية الإسلامية. ولم يكن من قبيل المصادفة - والأمر كذلك - أن قطب إخوان الطريق الصوفى فى «محلة الجياد» هو الشيخ سيد الحصرى، الذى نقرأ وصفه فى «المهدى» على النحو التالى:

«رجل سكوت، خفيض الصوت يكاد حديثه أن يكون همسا، لكن كلماته تبقى فى النفس وتحط

الصمت على فوران الخاطر. وهو مضعضع العينين، ضعيف البصر لا يكاد يرى، وهو جاف كفرع سنط. معوج القامة بما يحمل من لفائف الحصير ويدور بها فى البلاد، يعتلها على خاصرته أسفل ظهره، وكفاه خشنان كمخلبين من كثرة ما يدك السمار فى الخيوط فى صنعة الحصير».

هذا الشيخ هو نفسه الذى قابلناه باسم «الشيخ سيد» فى قرية «محلة منوف» فى رواية عبد الحكيم قاسم الأولى «أيام الإنسان السبعة». لكن اختلاف اسم القرية تنداح أهميته نتيجة تكرار الأوصاف نفسها، حيث نقرأ فى «أيام الإنسان السبعة» ما يشير إلى صنعة «الشيخ سيد» على النحو التالى:

«حصر جميلة صنعها الرجل الصالح سيد من محلة منوف... كسير العينين لا يكاد يرى، كسير الصوت لا يكاد همسه يسمع، لكن بيديه خشونة وصلابة غريبة كأنهما أظلاف، ربما ذلك من كثرة ما تدكّان السمار على الخيطان فى مهنة الحصير».

ولا ينفصل عن ذلك التجاوب السياقى شعيرة «الحضرة» التى أصبحت تقام فى «محلة الجياد» بعد انقضاء صلاة العشاء

من يومى الأحد والخميس، حيث يتنادى الإخوان، أمساهم الله بالخير، إلى بيت الشيخ سيد الحصرى، ويجتمعون إلى دلائل الخيرات وبردة الأباصيرى، ليأخذوا من التلاوة الحظّ المقدور، وبعدها يترحمون ويقرأون الفواتيح فى الختام، ثم يأتنسون بحديث ودود «تبقى ذبالاته معهم حين يأوون إلى مضاجعهم». وهى الشعيرة نفسها التى كنا نطالعها فى «أيام الإنسان السبعة»، حيث نقرأ: «وليلتا الجمعة والاثنين من كل أسبوع ليلتان مباركتان تقرأ فيهما دلائل الخيرات وبردة البوصيرى وتكون حضرة مباركة». وهى الحضرة التى «تنتهى بقراءة الفواتيح فى الختام: الفاتحة للأربعة الأقطاب، الأربعة الأنجاب، والأربعة خلفات، الفاتحة لأهل السماح وإخوان الطريق، الفاتحة للمرضى والمكروبين والموتى، والخاتمة للنبى بصوت قوى جهورى احتراما وتبجيلا».

ولا تنفصل دلالة استعادة إخوان الطريق من «أيام الإنسان السبعة» عن دلالة تحولات الزمن فى علاقته بالبشر الذين تتغير تجمعاتهم، كما تتغير أوضاع التراتب بين طوائفهم، نتيجة التغيرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والفكرية فى آن. وإذا كانت «أيام الإنسان السبعة» مرثية عذبة للعمر الجميل الذى انقضى بموت «الشيخ كريم» وأفول عالمه بكل ما ينطوى

عليه، ومن ثم أفول علامات التسامح والمحبة التى أرست دعائمها الجماعة التى كان «الشيخ كريم» راعيها وسندها، فإن «المهدى» تضع هذه الجماعة موضعا هامشيا، مؤكدة معنى الأفول، ولكن بعد أن تضيف إليه ما يبعث الحنين إلى ممارسات التسامح، وما يثير الأسى على غياب إخوان الصفاء، خصوصا بعد أن ظهرت الجماعة المناقضة التى أخذت تذكّر بسابقتها على طريقة: الضد يظهر حسنه الضد.

هكذا، تستبدل صدارة السرد فى «المهدى» بالجماعة الدينية القديمة جماعة دينية جديدة، مرتبطة بمتغيرات الزمان، جماعة لم تكتف بمزاحمة الجماعة القديمة، بل أخذت تنفيها إلى دائرة البدعة والضلالة، كى يخلو لها الطريق لفرض تأويلاتها الدينية البشرية بوصفها *التأويلات التى تجسّد صحيح الدين* وثوابته. ولا تنفصل هذه التأويلات عن الممارسات العملية التى أخذت تملأ الدنيا بصخبها وحرصها على الشكليات، ممارسة نوعا مغايرا من الدين الذى يتميز بجهامة دعاته، وذلك من منظور *السرد الذى كان يدفع الولد عبد العزيز*، فى «أيام الإنسان السبعة» إلى النفور من أمثال هؤلاء الدعاة، نتيجة ألفته عالم الممارسة الروحية السمحة لجماعة «الحاج كريم». ولذلك ما كان يطيق الواعظ «...*ذلك العملاق الهائل الذى يقف وسط* جمع

الفلاحين، يصرخ بأعلى صوته، ويقول أشياء مرعبة عن نار الجحيم وعن الكاذبين والسارقين والزانين».

والممارسة الدينية التى يراها الشاب عبد العزيز فى قرية «محلة الجياد» - بعد أن تغيرت الأحوال حوله - لم تكن بعيدة فى صرامتها عن غلظة الشيخ العنيف فى «أيام الإنسان السبعة»، بل كانت بمثابة الشكل المتطرف لسلوك هذا الشيخ، وبمثابة الحد الأقصى الذى يمكن أن يؤدى معه التعصب إلى الكارثة التى تصوغ رواية «المهدى» أمثولتها. وكانت هذه الكارثة - الأمثولة قرينة لوازم المعنى الذى قصد إليه الشيخ الحصرى (ممثل «أهل الطريق» وقطبهم) عندما وصف أهل قرية «محلة الجياد» أو جماعة الإخوان المسلمين فيها بأنهم «قوم مسرفون».

وليس من الضرورى - فى دلالات الأمثولة - أن تكون قرية «محلة الجياد» قرية موجودة حقيقة فى قرى الدلتا المصرية القريبة من طنطا، فالأكثر أهمية هو الدلالة الروائية للقرية من حيث هى مواز رمزى لما قد حدث أو يحدث، أو حتى يمكن حدوثه فى الواقع، فقد علّمنا أرسطو أن منطق الفن هو منطق المحتمل بالضرورة. ويعنى ذلك - بالقدر نفسه - أنه ليس من المحتم أن تكون هناك «شعبة إخوان مسلمين» فى قرية «محلة الجياد» أو أن هذه الشعبة - إن وجدت - قد فعلت ذلك فى أحد الأعوام،

فالأكثر أهمية من وجود الحدث الروائى أو عدم وجوده، هو دلالة حضوره على احتمالات سلوكية، لها نظائرها الواقعية التى يمكن أن تؤدى إلى كارثة اغتيال إنسان برىء، وإجباره على تحويل دينه،لا لشىء إلا لأن حظه التعس أوقعه فى شباك مجموعة من المتطرفين دينيا.

وأتصور أن هذا البعد من دلالة الأمثولة - فى رواية «المهدى» - هو سبب الالتباس المتعمد فى الإشارة إلى زمان الرواية، وذلك من المنظور الذى يحقق بعض صفات التجريد الملازمة لبنية الأمثولة من ناحية، وبعض صفات التعميم المرادفة لمغزاها من ناحية موازية. ويلفت الانتباه، فى هذا السياق، أنه بالقدر الذى يتحدد به مكان الأحداث فى «المهدى» ويتعين فى قرية «محلة الجياد» القريبة من مدينة طنطا، عاصمة محافظة الغربية، فى وسط الدلتا، فإن هذا التحدد لا يتعين بالقدر نفسه فى الصلة بين الزمن الداخلى لأحداث الرواية والزمن التاريخى الذى يشير إليه، وإنما يحدث نوع من الالتباس المتعمد، ناتج عن ازدواج مقصود فى الإشارة إلى الزمن.

فهناك، على المستوى الأولى للإشارة الزمنية، العلامات التى تؤكد أننا فى الأربعينيات، أو حتى بداية الخمسينيات، حين كانت الدولة تسمح رسميا للإخوان المسلمين بالعمل العلنى، ومن

ثم إنشاء الشعب فى المدن والقرى. وهو الأمر الذى تم تحريمه تماما بعد أن اصطدم «الإخوان المسلمون» بحكومة ثورة يوليو ١٩٥٢، خصوصا مع أحداث أزمة مارس ١٩٥٤ التى وصلت فيها أزمة الديموقراطية للثورة الجديدة إلى ذروتها الحاسمة، ومن يومها أخذت حدّة الصراع بين حكومات الثورة الناصرية والإخوان تتزايد، ووصل الأمر إلى حد محاولة الاعتداء على جمال عبد الناصر فى ميدان المنشية فى أعقاب أزمة الديموقراطية. ولذلك يمكن أن نفهم من سياق الرواية أن زمنها هو زمن الأربعينيات، حيث علامات حضور العمدة وممثلى الإخوان والصلاة على الحصير الأبيض، مقابل علامات غياب ممثلى هيئة التحرير أو الاتحاد القومى أو حتى الاتحاد الاشتراكى، كما نفهم أن الرواية - من هذه الزاوية - تشير إلى زمن قديم، تتولى عدم تعيينه أو تحديده بقصد يرتبط بطبيعة الأمثولة التى تنبنى عليها. ويبدو الأمر - من الزاوية نفسها - كما لو كانت الرواية تتعمد أن تروغ من الإشارة المباشرة إلى زمن السبعينيات فتستبدل به ظاهريا زمن الأربعينيات، زمن «الشماسى» التى كان عمد الريف وأعيانه يجدون فيها وجاهة وظلاً، زمن عربات «رش المياه» التى تجرها البغال، زمن الطرابيش والمدرسة الإلزمية والمحاكم الشرعية.

ولكن *الرواية* – من ناحـيـة مـقـابلة – تسـتـخـدم بعض العلامات المقابلة التى تشد الرواية إلى الزمن الخارجي لنشرها، وذلك على نحو تغدو معه هذه العلامات أشبه *بالقرينة التى تلفت* الانتباه إلى وجه التمثيل بين زمانين، زمن رمزى للقص وزمن واقعي خارجه. الزمن الأول هو زمن يرتبط بماض بعيد نسبيا، على سبيل مراوغة الرقابة التى هى إحدى دوافع الأمثولة، من حيث هى استراتيچية خطاب مقموع، لا يستطيع أن ينطق مباشرة مراميه أو مقاصده. والزمن الثانى الذى يواكب نشر الأمثولة هو الزمن المقصود بمناوشتها، أو المقصود بتوجهها النقدى لتعصبه الذى يفضى إلى ممارسات متطرفة قمعية. وهذا الزمن الثانى هو الزمن الذى تشير إليه *القرينة* التى تتجلى فى علامات تشير إلى كتاب «من هنا نعلم» للشيخ محمد الغزالى، أو تشير إلى زمن «الطاقية الباكستانية» التى يضعها سعيد على الرأس دلالة «على علاقة قوية بدولة باكستان الإسلامية» التى لم تبرز فى الوعى العام بتياراتها الدينية المتشددة إلا فى موازاة الزمن الساداتى للسبعينيات.

وبقدر ما يرتبط ازدواج الدلالة فى أمثولة «المهدى» باستراتيچية الخطاب المقموع التى يجسدها بناء الأمثولة، خصوصا فى مثل هذه السياقات، فإنه يرتبط بوجه آخر من أوجه

ثراء هذا النوع من الأمثولات. أقصد النوع الذى تتيح له صفات التجريد التى يتضمنها تعدد الإشارة الزمنية، ومن ثم الوصل بين الماضى والحاضر والمستقبل فى دائرة الإمكان، أو المحتمل بالضرورة. ولذلك يمكن قراءة رواية «المهدى» على أنها إشارة إلى الكوارث التى وقعت فى الزمن الماضى نتيجة السلوك المتعصب للمتطرفين دينيا، كما يمكن أن نقرأها على ما هى عليه بالفعل، بوصفها إدانة موجهة إلى السبعينيات الساداتية التى تصاعدت فيها تيارات التعصب الدينى، وتحولت إلى ممارسات عنف قمعية. وأخيرا، يمكن أن نقرأها بوصفها نذيرا لتكرار الكوارث المشابهة لكارثة المهدى إذا استمرت جماعات التطرف الدينى فى ممارسة تعصبها الاعتقادى أو تصلبها التأويلى، ومن ثم بوصفها إشارة إلى المحتمل الذى لابد أن يقع حين تقع مبررات حدوثه.

وسواء قرأنا الرواية فى إشارتها إلى الزمن الساداتى الذى قصدت إليه، أو إلى الأزمنة الموازية التى ألمحت إليها على سبيل التضمن أو اللزوم، فإن النتيجة واحدة على مستوى تجاوب أبعاد الدلالات الدينية الاجتماعية السياسية. ولكن يبقى أن البعد الدينى للأمثولة له تعيّنه فى سياق فعل القراءة الذى يصل بين دوافع الإنتاج (أو الإرسال) وعلاقات الاستقبال المتوقعة فى الزمن الساداتى، خصوصا حين يؤدى الفساد السياسى إلى

أزمة اقتصادية، ويؤدى كلاهما إلى ظهور البدائل المتطرفة التى ترفض الدور المفسد للدولة والحضور العاجز لمؤسسات المجتمع المدنى.

ومن هذا المنظور، فإن البعد الخاص بالدلالة الدينية لأمثولة «المهدى» يشير إلى التطرف الذى بدأت متوالياته مع ممارسات جماعة «الإخوان المسلمين» فى السبعينيات، تلك الممارسات التى قصدت الرواية إلى تعريتها والكشف عن الاحتمالات الخطرة لتصاعدها. وكانت أداة الرواية فى ذلك تمثيل التطرف بما يجسّده فنيا، وما يكشف عن النتائج المحتملة للتعصب رمزيا، واستخدام الإشارة إلى نقائض التطرف والتعصب لإبراز الحضور السمح للتأويلات الدينية التى تخلو من التعصب الجامد أو التطرف الأعمى الذى يؤدى إلى تساقط الضحايا الأبرياء.

تعارضات حدِّية

تفرض وظيفة الأمثولة طبيعة بنيتها في رواية «المهدى» من الزاوية التى تنبنى بها الرواية على تعارضات متوازية، هى بمثابة لُحْمَة البناء السردى وسُدَاه. وأبرز هذه التعارضات ثلاثة. يتصل أولهما بطريقين متقابلين فى فهم الدين وتأويله بما ينعكس على أفعال الممارسة الحياتية. ويرتبط ثانيها بالعلاقة بين المجموعة الدينية الضاغطة اجتماعيا وسياسيا من ناحية وممثل الدولة أو السلطة السياسية الفاسدة من ناحية مقابلة. ويقترن ثالثها بالتعارض الحدِّى بين المثقف المدنى داعية تحديث المجتمع والدولة والمثقف الدينى داعية الدولة الدينية القائمة على التعصب للمذهب أو التأويل المختار من مجموعة بعينها.

أما التعارض الأول فهو تعارض جماعة «إخوان الطريق» التى اتخذت ما يمكن تسميته بالتصوف العملى (الشعبى) طريقا للحفاظ على دينها، وتحويل هذا الدين إلى فضاء لا محدود من الرحمة والتكافل والتسامح والتواضع وقبول المختلف، وذلك مقابل جماعة «الإخوان المسلمين» التى يبدو من سلوك المشرفين على شعبتها فى «محلة الجياد» أنها اتخذت طريق الاتّباع والانضباط

ورفض الاختلاف والحرص على المظاهر الشكلية سبيلا للحفاظ على وحدة الجماعة. ونرى هذا التعارض ممثلا فى نظرة كل من الجماعتين إلى الأخرى، والسلوك العملى لكل واحدة منهما فى القص، ومن ثم موقف كل منهما من «المعلم عوض الله» الذى أسهم واحد من الجماعة الأولى- إخوان الطريق - فى توريطه - بحسن نية - مع الجماعة الثانية.

أما أعضاء جماعة «إخوان الطريق» فإنهم يعرفون أنفسهم - على لسان شيخهم - بأنهم معشر شيمهم الانكسار، وشعارهم قول الحبيب المصطفى صلعم: اللهم أحينى مسكينا وأمتنى مسكينا واحشرنى فى زمرة المساكين. وهم يرون أن الله قسَّم الأفعال، وخليق بالعبد أن يختار أقلها جلبة، كى يعم السلام ولا يؤرق القلوب الفزع. وطبيعى أن يختلف فهم هذه الجماعة للدين وتأويلها له عن الجماعة المقابلة، خصوصا بعد أن رأوا أن أعضاءها يختارون الجلبة، ولا يطيقون المخالفة، ويؤرقون القلوب بالفزع، ولا ينتابهم الشك فى تأويلاتهم الدينية، ولا يميلون إلى طرح الأسئلة، ويسارعون إلى اتهام مخالفيهم فى دينهم، كأنهم وحدهم الفئة المهتدية، الناجية، وغيرهم من المزقين الحائرين الذين ينتسبون إلى الفئة الضالة.

والمسارعة إلى الاتهام واضحة فى الخطاب الذى يستخدمه

«الأخ طلعت» وأتباعه. وهى تتجلى على نحو خاص فى اللقاء الذى يتم بين هذا الأخ وعلى أفندى الذى كان عائدا ذات مساء من ليلة الحضرة مع إخوان الطريق عند الشيخ سيد الحصري. وبعد أن رد على أفندى السلام، قال له طلعت: أود لو تناديني بالأخ فهذا أقرب إلى القلب، ودعاه إلى أن يتردد على شعبة الإخوان، تلويحا له بالانضمام إليهم، فشكره على أفندى، مؤكدا له على سبيل المجاملة أن الشعبة فى قلوبهم جميعا، لكنهم معشر يؤثرون الاجتماع حول دلائل الخيرات وبردة الأباصيري، فيعاجله طلعت بالقول: قرآن الله أولى وأنفع. وعندما يرد على أفندى بأن كل كلمة طيبة فيها نفس من أنفاس الله، تأتى الإجابة الحاسمة التى تدين «هلوسة الدراويش» الذين لا يمكن أن يكونوا أولياء لله وعترة لرسوله، وأن القول بذلك «وثنية». ويأمر طلعت على أفندى بشكل تعليمى: اقرأ قرآنا، فيرد عليه على أفندى مستنكرا الأسلوب الأمرى بقوله: إننى أملأ قلبى حبا.

هذا المنطق الحدّى الذى لا يعرف إلا النقائض المتعادية هو السبب الذى يترتب عليه الخطاب الجهورى الذى يجذب انتباه البسطاء، ويشدهم إلى أبناء جماعة «الإخوان» الذين يصفهم سعيد - أخو طلعت - بأنهم فتية آمنوا بربهم، رهبان بالليل فرسان بالنهار. لكنهم رغم ذلك كله لا يرون سوى وجه واحد

للحقيقة، وتأويل واحد للنص الدينى، وحرص كامل على المظهر الشكلى. هكذا، علّقوا اهتماما كبيرا على إشهار إسلام عوض الله، ودعوا أقرانهم من كل حدب وصوب، وأحالوا أنفاس البلد إلى أنفاس صاخبة عنيفة، وأخذوا يركلون الأرض بأقدامهم ويملأون الدنيا ببحّات صدورهم، الأمر الذى رآه قطب الجماعة المقابلة بمثابة ذعر يسقط الفرائض عن المكلَّفين، وبمثابة عنف مزلزل يقضى على إمكان الإيقاع المتحدر الهامس للأرواح السمحة.

ولذلك يتصاعد توتر الشيخ سيد الحصرى عندما تقلب جماعة الأخ طلعت الدنيا احتفالا ببر أهل الذمة، واستئلاف قلوبهم للإسلام فى شخص المعلم عوض الله، خصوصا بعد أن أطاح صخب الاحتفال بهدوء الحضرة، فيقول: «هذا الصخب الشديد يثقل على القلب ويطمس البصيرة، لا يستطيع الإنسان أن يرى ما وراءه من الخير». وعندما يجيبه على أفندى بأنه صخب «جمع يتلى فيه القرآن» يجيبه الشيخ سيد الحصرى ممتلئا بالاقتناع: «هذا الصخب ينفى الحكمة عن القراءة، وهذا العنف فيه مظنّة الإكراه». وتفاجئ الكلمة على أفندى، وتضعه على نحو مباشر موضع الاتهام لأنه هو الذى أسلم المعلم عوض الله للأخ طلعت المشرف على شعبة الإخوان فى «محلة الجياد».

فيسأل الشيخ سيد عن مقصده، ويأتيه صوت الشيخ الهادئ الذى لم يكن أبدا هكذا حاسما قاطعا:

«نعم يا أخى، أجد فى هذا الصخب الإكراه، بل إننى أجده حينما تقرئ أخاك السلام بصوت أعلى مما يكفى لإسماعه ولبيان قصدك إليه. أجده حينما يلقىَ الواحد بدعوته على ضيفه حتى يوقعه فى الحياء ويحوشه عن التأبى، أجده حينما يسرف المخطئ فى الاعتذار عن فعله فيخجل المتأذى من إظهار وجعه. فى هذه المواضع أجد الإكراه، وأجد فى الناس ناسا ضعافا يقعون فى العذاب».

وعندما يرد على أفندى على ذلك بأن المعلم عوض الله لم يُكره على شىء، وإنما اختار الإسلام طواعية، تأتى إجابة الشيخ سيد بصوته المتهدج بأن هذا كله إكراه حتى لو كان غير مباشر، وأنه «يجد سكة العبد للصلاح فى رب يعرفه ويرتضيه ويحبه». ويؤكد كلامه بتكراره، كى يثبت المعنى المقصود فى الأذهان، لكنه لا يمضى فى المناقشة طويلا، بل يوقفها بإعلان عجزه عن المعرفة اليقينية، ويطلب من إخوانه قراءة الفاتحة، كى ينور الله بصائرهم، خصوصا بعد أن تشابهت الأشياء. وينفرط عقد جماعة إخوان الطريق، ويمضى كل واحد منهم إلى طريق، يحمل

حظه من كآبة المسار الذى يطلق برودة الخوف فى العظام.

ويفتح الحوار بين على أفندى والشيخ الحصرى أبواب الشك على مصراعيها فى وعى الأول، فيدرك الخطأ القاتل الذى أوقع نفسه فيه، عندما أسلم الرجل المسكين إلى «الأخ طلعت» ليفعل ما فعل، ويعترف للشيخ سيد بأنه واقع فى العذاب لأنه أسلم ضيفه وأنه لو صلى الدهر كله فلن يغفر له الله ذنبه. ويوافقه الشيخ سيد الحصرى بصوت باك: «نعم.. نعم.. لقد أسلمنا الرجل، كلنا فعل هذا يا على أفندى... أسلمنا لهم الرجل، والآن لا قبل لنا بهياجهم العظيم». ومشيا ساكنين ينشدان قرية أخرى يصليان فيها الجمعة، بعد أن أدرك الشيخ سيد الحصرى أن القرية لن تصلى الجمعة اليوم، بل تقيم مندبة هائلة لسبب لا يعلمه إلا الله، وأن الضجة التى يشارك فيها الجميع «تنفى عن الصلاة حكمة العبادة» وما هم بالذين يشاركون فيها.

أما التعارض الثانى فهو بين جماعة الإخوان المسلمين (ممثلة فى شعبة «محلة الجياد») وعمدة القرية الذى يمثل الدولة وسلطتها. ومنذ البداية نرى العمدة عاجزا عن أى عمل فى مواجهة سطوة شعبة الإخوان التى سيطرت على كل شىء، والتى بررت سيطرتها بأنها تتولى تنفيذ كتاب الله وسنة رسوله. ولذلك تتخذ العلاقة بين العمدة والشعبة شكل اتفاق مضمر لا يخلو من

تواطؤ. يترك لها العمدة الحبل على الغارب فيما يتصل بالنفوذ الدينى على الناس، ما دامت تتركه فى حاله، ولا تنازعه سلطاته الإدارية على الناس. والشعبة، بدورها، تترك للعمدة دائرته التى يتحرك فيها، ما دام لا يتعرض لها، أو يهدّد نفوذها.

وكان هذا الاتفاق الذى لا يخلو من تواطؤ ينطوى على كراهة متأصلة يكنّها كل طرف للطرف الذى يقابله دون أن يظهرها، لكنها موجودة فى المسكوت عنه من الخطاب المتبادل بينهما. ولذلك يستقبل العمدة «الأخ» طلعت مسؤول الشعبة وعلى أفندى كاتب المجلس القروى بعدم حماسة، ويعطيهما يدا رخوة للسلام وهو جالس. ويوافق على طلبهما أن يمنح الرجل الذى استألفوا قلبه للإسلام بيتا صغيرا اشتراه بثمن بخس بعد أن ماتت صاحبته بلا وريث. ويسمع دون مبالاة إلى مباهاة طلعت بأن الشعبة اهتمت بالرجل، فالمسلمون مأمورون بالحدب على أهل الذمة واستئلاف قلوبهم للإسلام، مؤكدا أن جماعته قامت بحركة شاملة تهدف إلى حضّ الناس على إصلاح شماسيهم عند الرجل، أو شراء شماسٍ جديدة منه، وأنهم تولوا تحديد الأسعار فلا وكس ولا شطط، وأن ثمة حركة شاملة لجمع التبرعات من النقود أو الحبوب أو الملابس وإحصائها وتصنيفها وتسليمها للرجل الذى أصبح شغلهم الشاغل ومثار اهتمام البلدة كلها.

وعندما توقف طلعت عن الكلام لاهثًا، نظر إليه العمدة شاردا، ولم يستطع سوى أن يسخر منه بينه ونفسه: «قبطى صانع شماس.. رجل من أهل الذمة يراد تأليف قلبه للإسلام.. الشعبة والمجلس القروى والبلدة جميعها.. أى فأر سقط من السقف.. يلهون به، حتى ينفث الدم من أنفه.. أو يلبسونه رداء الجوالة ويسوقونه عارى الركبتين.. هاتفا الله أكبر». ويتخلص منهما بأن يأمر بتحرير عقد إيجار للدار بثلاثين قرشا شهريا باسم على أفندى، ومخالصة عن إيجار ثلاثة أشهر. وبعد أن يخرج الاثنان من عنده، ينظر فى أعقابهما بمقت شديد متمتما: «الناس لا تطيق المخالفة.. ولو كان واحداً فى أربعين ألفا.. هذا رهيب».

ولا ينقطع صوت العمدة عند هذا الحد، فنراه ونسمعه مرة أخرى، لحظة مرور موكب الشيخ عوض الله المهدى أمام دار العمدة، يعانى شعوره بالعجز الذى يعالجه بالسكر، قائلا لنفسه بصوت هامس: «أى حريق ضخم أو وباء هائل أو مقتلة عظيمة أو زلزال مدمر ينبغى أن يكون حتى يقف هؤلاء الناس، وينظروا حولهم، يجمعون صامتين ما تخلف عن الهول، ثم يبدأون من جديد، أقل صخبا، أكثر حزنا وبساطة وحكمة».

وتلك عبارات حكيمة من ممثل الدولة فى القرية، لكنها فى

الوقت نفسه كاشفة عن عجزه عن فعل أى شيء وانسحابه من المشهد إلى توحّده وسكره، واستغراقه فى نزواته الذاتية ومطارداته النسائية، كأنه الوجه الآخر من العملة نفسها فى العلاقة التى تصله دلاليا بإخوان الطريق، فى توازيات السرد، أولئك الذين لم يختلفوا عنه فى النهاية، فقد كانوا مثله، عاجزين عن فعل شيء لمواجهة المدّ الصاخب القاهر للعنف المتصاعد لأبناء الشعبة. ولذلك انسحب الشيخ سيد وعلى أفندى إلى عالمهما الصوفى الذاتى، وذلك فى موازاة انسحاب العمدة إلى عالم الخمر والسكر والجنس، غارقا فى هاوية اليأس التى تمنح الإنسان الراحة التى يمنحها للإنسان الموت ، فيما يقول العمدة لنفسه.

أما التعارض الثالث فهو التعارض بين المثقف المدنى (عبدالعزيز) والمثقف الدينى (طلعت). وهو التعارض بين داعية الدولة المدنية الذى يفترض فيه الدفاع عنها وحمايتها وداعية الدولة الدينية الذى لا يكف عن العمل من أجل إيجادها، وتوسيع دائرة دعوتها، وتعميق الإيمان بها فى نفوس الأتباع. ولم يكن من المصادفة أن يلتقى كلا النموذجين فى مدرسة ثانوية واحدة فى طنطا، كأنهما مجلى أكثر معاصرة من مجلى الأخوين أحمد شوكت وعبدالمنعم شوكت (الشيوعى/ الإخوانى) فى الجزء

الأخير من ثلاثية نجيب محفوظ.

وبالطبع، لأن القص كله من وجهة نظر المثقف المدنى (عبدالعزيز) الذى يلعب دور الراوى فى غير موضع من الرواية، فإن المثقف الدينى نراه من منظوره الخاص، مرسوما بالطريقة التى يهوى بها الراوى صياغة نقائضه. ولذلك عرف عبدالعزيز الأخ طلعت للمرة الأولى فى أحد فصول مدرسة طنطا الثانوية. وربما كان ذلك فى الدرس الأول لطلعت فى هذه المدرسة. وكان المدرس شرسا عنيفا، ألقى على طلعت سؤالا، ووقف هذا ليجيب، هائل الطول عريض الكتفين، يتأتئ ولا يفتح الله عليه بشىء، فاستشاط المدرس غضبا وصفعه صفعة هائلة على وجهه، وارتعب عبدالعزيز الذى نظر إلى وجه طلعت وبسطة كف المدرس مرسومة حمراء على صدغه. واكتمل تعرف عبدالعزيز على طلعت فى حلقات الإخوان المسلمين، ولاحظ أنه من أنشط الشبان الإخوان بالمدرسة، وأن الجميع ارتضوه مندوبا، وزكّته الشعبة بعد أن ذهب المندوب القديم إلى الجامعة. وكان هذا آخر عهد عبد العزيز به بعد أن التحق هو الآخر بالجامعة، وتحول إلى اتجاه مناقض. لكنه ظل يسمع عن النشاط الكبير لطلعت فى قرية محلة الجياد، وأن اسمه أصبح على كل لسان، وأنه يجوب القرية ليل نهار منشغلا بأمور الإخوان.

أما «الإخوان» من وجهة نظر عبدالعزيز، أو الراوى الذى لا يتباعد كثيرا عن عبدالعزيز، فهم جدعان فارعون، غلاظ الأكتاف والرقاب، على جباهم علامة الصلاة مسودة مترية، جلابيبهم نظيفة، وأقدامهم لامعة فى المداسات، يتنادون بحضور وترابط وطاعة. يمشون يدكون الأرض، يجهرون بالسلام فى حسم عسكرى آمر، ويتلقون ردودا واضحة وقوية، كما لو كانت هناك روح قوية عارمة، واثقة تنتظم القلوب. وإذ يقرئ الأخ طلعت الناس السلام فإنما هو يختبر هذه الروح ويحصل فى الحال على إقرار واضح قوى بوجودها حوله.

وكما لم يتخذ إخوان الطريقة والعمدة موقفا إيجابيا من قبل، لم يتخذ المثقف المدنى الممثل فى عبد العزيز أى موقف إيجابى، فينسحب من المشهد متعللا بأنه ضائق النفس، ويذهب إلى المعلم عوض كما لو كان يريد أن يقول له شيئا، لكن الكلمات احتبست فى حلقه. فتركه وهو يقول فى نفسه: «إن هذا يجب أن يوقف.. *إن هذا يجب أن يوقف*». وظل يضرب على غير هدى، يصيح فى داخله: «إن علىّ أن أتدخل وأن أوقف هذا بنفسى». وبقى على هذه الحال إلى أن أضاع الوقت فى التردد، ولم يستطع فعل شىء عندما قرر اتخاذ موقف إيجابى، فلم يملك سوى أن يقول لنفسه: «ما أبشع أن نصل إلى المعرفة متأخرين،

بعد أن تكون الأشياء قد فسدت وشاهت، ما أبشع هذا وما أمرّ ندمي».

ويوازي تردد عبد العزيز اندفاع الأجيال الأحدث صوب الداعية الديني، ممثلا هذه المرة في صبحي الذي ينتمي إلى أسرة تعسة. أبوه سكّير شرس وإخوته مصابون بلين العظام، فيجد خلاصه في الدعوة الدينية. وينجذب إلى سعيد الذي يخطب فيملك مشاعر الناس، ويغدو واحدا من أتباعه، وتأخذ علاقته به منحى حميما لا يخلو من مشاعر ملتبسة. لكن الدلالة تظل قائمة، مقابل عجز المثقف المدني، حيث يتصاعد الإقبال على نموذج طلعت أو سعيد، بما يوحي بأن ضحايا آخرين لابد أن يقعوا في تدافع الخطو المتسارع نحو العنف.

ولا يخفى على أي متأمل لتفاعل سياقات هذه التعارضات، وما يؤكدها من توازيات إكمالية، طبيعة الرسالة المضمرة التي تنطوي على الإدانة للجميع: سواء لإخوان الطريق الذين ينغلقون على عالمهم، منسحبين من الميدان، تاركين الصدارة لجماعة العنف، ولحضور الدولة، ممثلة في العمدة الذي لا يعنيه سوى مصلحته الخاصة، والحفاظ على ما تحت يديه، ولا شأن له بأي شيء آخر ما ظل بعيدا عن احتمال تهديده. وأخيرا، المثقف المدني المتردد الذي ينتهي به الأمر الى عدم الفاعلية. بعبارة

أخيرة، تؤكد الرواية مسؤولية كل الأطراف عن تزايد خطى العنف في «محلة الجياد» التى تتحول، فى هذا السياق، إلى تمثيل يومئ إلى مصر كلها. ولكن من منظور لا تكتفى القصة فيه بتعرية القمع الدينى، والكشف عن آلياته، بل تضيف إلى ذلك الكشف عن الأسباب التى أدت ولا تزال تؤدى إلى تزايده، مبرزة مسؤولية الجميع.

تقنيات دالة

يتحرك السرد في رواية «المهدى» معتمدا على ضمير المتكلم الذى هو تَمثيل لراوٍ غير موجود فى القص، ولكنه عارف بكل شىء، محيط بحيوات الأشخاص وعلاقات الأحداث، ومن ثم قادر على التفسير والتعليل قدرته على التعبير غير المباشر عن موقف المؤلف المضمر، أو وجهة النظر التى يتبناها فى القص، والتى تنطلق أحداث القص كلها وتتحدد شخصياته من خلال منظورها المتميز الذى ينحاز - أولا - إلى المقموعين فى مواجهة القامعين، كما ينحاز - ثانيا - إلى حق الاختلاف وحرية الاختيار مقابل الإجماع القسرى وإلغاء حرية الفرد فى أن يعتقد ما يشاء من معتقدات. وأخيرا، ينحاز إلى المجتمع المدنى المفتوح والعقيدة الدينية السمحة، فى مواجهة محاولات إقامة دولة دينية تعتمد على العنف، سواء فى تأويلات ممثليها التى لا تخلو من التعصب، أو فى ممارساتها المتعددة التى لا تفارق العنف فى نزوعها القمعى.

ولذلك يبدأ السرد وينتهى من المنظور المدنى لوعى الراوى الذى يريدنا أن نلتفت إلى المنحى الروحى السمح لجماعة «إخوان

الطريق» مقابل المنحى التعاليمى الصارم لجماعة «شعبة الإخوان»، كما يريدنا أن نستخلص من علاقات التضاد تميز المواقف والاتجاهات، وعجز الجميع عن المواجهة الجذرية لاحتمالات تكرار مأساة التطرف التى راح ضحيتها «المعلم عوض الله» بلا ذنب ولا جريرة، وباسم دين يدعو فى ذاته إلى الاختلاف وعدم الإكراه، واحترام اختيار الناس لدياناتهم ومعتقداتهم.

والاستباق السردى لازمة دالة من لوازم الراوى العارف بكل شىء فى هذا السياق، إذ لا يكف الراوى عن لفت انتباهنا إلى ما يرهص بنهاية الأحداث، أو يومئ إليها منذ البداية. وأمثلة ذلك كثيرة منها تنبيه المعلم عوض الله لنفسه، منذ البداية، بضرورة البحث عن كَفْر مسيحى «فيه كنيسة وراع صالح». ومنها تيبّس أعضاؤه من الخوف، وإحساسه بأنه «يسقط فى جب» عندما ينغلق عليه وعلىٍ أسرته باب الغرفة التى استضافهم فيها على أفندى، الأمر الذى انعكس على زوجه التى قالت له فى صوت مرتعش: «ليتنا نخرج من هنا». ولا يتباعد عن دائرة الاستباق تصاعد شعور المعلم عوض الله بأنهم يواجهون شيئا غريبا لم يحسبوا له أبدا حسابا، فيتذكر وجه أبيه على فراش الموت، وصوت الست جبونة الخفيض الذى ملأه القهر، فلا يملك

سوى أن يهمس: «يا يسوع المسيح.. يا ابن الله.. خلصنا». وكل ذلك قبل أن تتدافع الأحداث، ويعانى «المعلم عوض الله» محنته التى تفضى به إلى الموت الذى رأى علاماته من قبل أن يدخل التجربة الكابوسية. ولذلك يقول لزوجه التى طالبته بمفارقة القرية: إن الأوان قد فات.

ويوازى ذلك علامات الاستباق التى تنتجها بقية الشخصيات فى السرد، ابتداء من طفل على أفندى الذى يبكى حين يفارق دارهم «المعلم عوض الله»، مرورا بعبد العزيز الذى ينقبض قلبه حين يلمح وجوه الأسرة تحدّق فى رعب، وانتهاء بعلى أفندى الذى سرت برودة الخوف فى عظامه عندما تصاعدت الأحداث. وغير بعيد عن ذلك العمدة الذى رأى فى «عوض الله» - منذ البداية - فأرا سقط من السقف، مصيره الموت، وعصر قلبه خوف غامض مع اقتراب موكب «المعلم عوض الله» بعد أن أصبح اسمه «المهدى».

ويقدر ما يؤكد الراوى العارف بكل شىء وجهة نظر المؤلف المضمر من خلال ترتيب الأحداث، وعلاقات الشخصيات، يفعل الأمر نفسه بالطريقة التى يرسم بها الملامح الجسدية والروحية للشخصيات المتقابلة أو المتوازية. لذلك تبدو الملامح الجسدية للأخ طلعت، على سبيل المثال، دالة على الموقف السلبى المضمر فى

السرد من تصلّبه الفكرى، وذلك على نحو يرد ممارسات عنفه على ملامح جسده، سواء من حيث الإشارة إلى ضخامة الحجم، وتدلّى الفك، وجحوظ العينين، والرأسِ المبططة كأنها قرص قائم بين الكتفين، واعوجاج الحاجز الأنفى الذى يترتب عليه جفاف الحلق ومصمصة الفم بصوت مسموع، وأخيرا لحم الأسنان الذى يدمى بلا انقطاع ويجعل ابتسامته مقززة. أضف إلى ذلك الميل إلى التظاهر بغير ما هو عليه الواقع، ومن ثم ادعاء الانتساب إلى أكبر أسرة فى «محلة الجياد» زلفى للأسرة التى فيها العمودية، بدل الانتساب إلى عائلة «أبو حبة» الصغيرة الهزيلة، وإلى أب مدرس قليل الشأن فى المدرسة الإلزامية، فيما يقول الراوى على لسان على أفندى. وإذا كانت كل هذه الصفات السالبة لا تنفى طيبة طلعت، فإن هذه الطيبة فيها «شىء من البلاهة»، وتجعل صاحبها أقرب إلى الدبة التى يمكن أن تقتل صاحبها.

وقد يجد القارئ شخصية سعيد، شقيق طلعت، أقل تنفيرا، ربما لأنها تلعب دورا أقل مباشرة فى الأحداث المتصلة بمأساة «المعلم عوض الله»، فهناك القدرة الخطابية التى تملك مشاعر الناس، وتسيطر عليهم، وتثير انفعالاتهم بما يدفعهم إلى الانضمام لهؤلاء الفتية، رهبان الليل وفرسان النهار. ولكن هناك الرغبة فى إذلال الناس بواسطة الخطابة، وتغذية شعورهم

بالذنب، ومخايلتهم بأن باب التوبة لا يفتح إلا فى اتجاه الجماعة الدينية التى ينطق سعيد باسمها، ويترأس تحرير مجلتها، ويتنقل ما بين أحياء القاهرة القديمة والجديدة، مؤكدا دلالة الثروة التى تدخل فى دعم عمل الجماعة، ومعنى الطاقية الباكستانية التى تدل «على علاقة قوية بدولة باكستان الإسلامية». ولا تخلو الدلالة من الالتباس الذى يتجاوب مع طبيعة العلاقة بين صبحى وسعيد، وهى علاقة على النقيض فى التباسها من علاقة المريد بالقطب، أو الأخ بأخيه فى جماعة «إخوان الطريق».

هذا الانحياز الواضح الذى يبديه الراوى بشكل غير مباشر، مبينا عن وجهة النظر المتضمنة فى القص، يتكشف تدريجيا، عبر تقنية «المونتاچ» التى ينبنى بها السرد، متنقلا ما بين مشاهد متباينة فى الظاهر، متجاوبة فى الدلالة الكلية التى ترد التكثر إلى وحدة التنوع التى تتجسد عبر الأوجه المتعددة والزوايا المختلفة لسياقات الحادثة الأساسية الواحدة. والانتقال بين المشاهد المتباينة سريع، يميزه الإتقان لصنعة القص أو حرفته، فلا يشعر القارئ بمفاجأة الانتقالات ما بين الأحداث والشخصيات التى تتباعد مواقعها، داخل الفضاء الروائى، لكن تتجاوب دلالاتها داخل المقاطع التى تصوغ ستة عشر مشهدا يتكون منها السرد، وذلك ابتداء من المشهد الاستهلالى للعم على

أفندى الذى يملؤنا بالتعاطف معه فى تغرّبه عن قريته الأصلية، حيث منبع إخوة الطريق، نتيجة عمله فى قرية محلة الجياد، وانتهاء بالمشهد الختامى الذى ينتهى بامرأة المعلم عوض الله، وهى تتسلل وسط الجموع الصاخبة لتلقى بنفسها على المهدى، وتأخذه إلى صدرها، وذلك فى لحظة صمت بالغة الدلالة، أغرقت هدير الجماهير فى بئر ليس لها قاع، وصمت يطنّ بعمق، والناس ترى فلة تأخذ المعلم إلى صدرها، وترسم على صدرها علامة الصليب، وهى تصلى بحرقة: باسم الرب يسوع المسيح.

وتؤدى رشاقة الانتقالات بين المشاهد دورها فى إبراز ما بين هذه المشاهد نفسها من علاقات تؤكد - فضلا عن التقابلات الحدية التى أشرت إليها فى الفقرة السابقة - تعدد الأصوات الذى يحاول السرد تأكيده بطريقته الخاصة، والتوازى بين الأحداث والمواقف والشخصيات، فضلا عن الموازيات الرمزية التى تضيف إلى تتابع الأحداث ما يسهم فى تعميق دلالاتها وتأكيد الحضور الرمزى للشخصيات. وأخيرا، المتناصات التى تلعب دورها فى خدمة النص، سواء على مستوى وصله بنصوص أخرى لعبد الحكيم قاسم نفسه، أو نصوص خارج دائرة الكاتب، وتقع فى تراثه، أو فى أنواع الخطابات السائدة فى مجتمعه.

أما تعدد الأصوات فإن الراوى يحاول تأكيده بأن يبنى كل

مشهد من مشاهد السرد على صوت شخصية بعينها، تضيف إلى تتابع الأحداث، وتمضى بها إلى ما يغدو تمهيدا لما بعدها، وذلك في نوع من الحرص على أن نسمع النجوى الداخلية لكل من الشخصيات الفاعلة في القص، ابتداء من العم على أفندى الذى يسهم في المأساة دون أن ينتبه، مرورا بالمعلم عوض الله الذى يؤدى دور الضحية هو وأسرته، وانتهاء بالأخ طلعت الذى يلعب دور الجلاد، وتؤهله له ملامحه. وما بين ذلك تتوزع بقية الأصوات: العمدة والشيخ سيد الحصرى وعبد العزيز وغيرهم. وإما أن تنفرد الشخصية بالمشهد ليهيمن حضورها عليه، أو ينفتح المشهد لنجواها على نحو خاص، أو أن نسمع صوت هذه الشخصية في حديثها مع أشباهها أو أضدادها على السواء.

ويحمل هذا التعدد الصوتى معنى من معانى الحوارية، يتيح لكل شخصية أن تصوغ عالمها الداخلى بلغتها الخاصة. ويترتب على ذلك اختلاف المستويات اللغوية للخطاب الداخلى أو حتى الخارجى للشخصية، حسب موقعها من السياق ودورها في السرد، وبما يتناسب في الوقت نفسه مع تكوينها الثقافى والدينى. ومثال ذلك شخصية المعلم عوض الله وزوجته، حيث لا يقتصر الأمر على ملامح الوجوه وعلامة الصليب على المعاصم، وعدم استخدام التحية الإسلامية (السلام عليكم ورحمة الله) بل

استخدام التحية المسيحية (نهاركم سعيد.. مبارك)، وإنما يمتد إلى مفردات الخطاب وتراكيبه الدالة التى لا تخلو من تراكيب الصلوات الإنجيلية ومجازاتها ومتناصاتها. ويتيح الراوى الفرصة لتيار وعى الشخصيات لكى يبين عن نفسه، فى التماعات سريعة، تجعلنا نقترب من داخل الشخصية، ونتعرف عليها عن قرب.

لكن يلفت الانتباه فى هذا المجال، أننا بالقدر الذى نستمع فيه إلى بعض التماعات تيار الوعى لكل من على أفندى والشيخ سيد الحصرى وعبد العزيز والعمدة، لا نستمع بالقدر نفسه، إلى ما يمكن أن نطلق عليه التماعات تيار وعى مجموعات التطرف فى الرواية التى يمثلها كل من «الأخ طلعت» و«الأخ سعيد» حتى تابعه صبحى، ومن ثم لا نرى هذه الشخصيات إلا من الخارج، ولا تتاح لنا الفرصة للغوص عميقا فى وعيها، لندرك العمليات العقلية الشعورية أو اللاشعورية التى يتم بواسطتها تبرير السلوك الذى يقود إلى أفعال العنف أو ممارسات القمع. إننا نستمع من الخارج، مثلا، إلى إدانة «الأخ طلعت» لجماعة إخوان الطريق التى ينتسب إليها على أفندى، ويصف عملهم بأنه وثنية. ولكن هذا هو الصوت الخارجى، فماذا عن الصوت الداخلى الذى يكشف أعماق شخصية «الأخ طلعت» وهو فى حالة الفعل؟! إن غياب هذا الصوت يباعد بيننا وبين معرفة أوهامه الخاصة،

ويحول بيننا ومراقبة أحلامه وهواجسه، بل حتى كوابيسه، فضلا عن صراعاته وتناقضاته وتعارضاته الخاصة، فنظل بعيدين عنه، كما يظل بعيدا عنا، لا نراه سوى من الخارج بوصفه نمطى الملامح، أمثولة وحيدة البعد، واحدة الدال والمدلول.

وينطبق الأمر نفسه على سعيد الذى نراه رئيساً لتحرير مجلة لا نعرفها، وقياديا بارزا يقود التجمعات المختلفة، وخطيبا مفوّها يؤثر فى الجماهير، وسياسيا يعرف الدهاليز ومواطن القوة والدعم المالى. ولكننا لا نراه فى توحّده حين يخلى نفسه من كل شىء، ويبقى فى حضرة شعوره الخاص، أو نجوى تيار وعيه. حتى علاقته بصبحى لا نراها إلا على سبيل اللمح الذى يكفى اللبيب الذى يفهم بالإشارة. لكن ماذا عن تحولات صبحى الداخلية، منذ أن وجد فى جماعة الإخوان ملاذه من قسوة حياته العائلية، ومنذ أن استراح إلى أن الحكم بكتاب الله فى أمور دنيانا سيجعل دنيانا أحسن؟! وماذا عن تركيبة الإحساس بهذه اللحظة الفريدة من الرضى العميق، وهو إلى جوار سعيد الذى «قبّله فى شفتيه قبلة فيها كل الحب والأخوة الإسلامية». بعبارة أخرى، إننا لا نرى سعيد أو صبحى فى تفرده الإنسانى، وكلاهما مثل طلعت، لا نسمع صوته الداخلى، بل صوت الراوى العارف بكل شىء، المهيمن على كل شىء، ذلك الذى يمكن أن

يسمح لأشباهه بالحضور، كما يسمح لنا بالاقتراب من عالمهم الداخلى. أما نقائض هذا الراوى، أو نقائض المؤلف المعلن أو المضمر، فمحكوم عليهم بالبقاء على مستوى السطح، الظاهر، حيث البعد الوحيد الذى يليق بالأمثولة السردية.

هل يرجع السبب فى ذلك إلى عدم معرفة المؤلف (المضمر أو المعلن) بمكونات *الوعى الداخلى* لمثل هذه الشخصيات، وافتقاره إلى المادة الحميمة الوفيرة التى تتيح له بناء شخصيات نقائضه من الداخل؟! وهل يرجع السبب كذلك إلى خوف المؤلف المعلن من الدخول إلى المناطق الشائكة لوعى أو لاوعى أمثال هذه الشخصيات، ذلك على الرغم من جسارته الاستثنائية فى معالجة موضوع بالغ الحساسية، مثل فرض الدين الإسلامى فرضا على قبطى بائس ليس فى موقف الاختيار بأى حال من الأحوال؟ وهل يمكن، أخيراً، أن يكون السبب فنياً خالصاً يرجع إلى رغبة المؤلف (المضمر أو المعلن) فى إبقاء مثل هذه الشخصيات داخل دائرة الأمثولة التى تكشف عن نتائج السلوك المتطرف، لا عن *الآليات العقلية التى ينبنى عليها هذا السلوك*؟ كل هذه الاحتمالات ممكنة. ويمكن أن أضيف إليها نفور الراوى من هذه الشخصيات والحكم عليها من الخارج، وسلفاً، دون استعداد، لاستماع أية محاجة داخلية. ولذلك ينتهى *الراوى* إلى التفضيل المضمر لتديّن

جماعة إخوان الطريق، مع أن المجلى اليافع لهذا الراوى، فى «أيام الإنسان السبعة»، ثار على أفكار الطريق الصوفى السلبية عندما نضج، وشاهد انحدار العالم الذى ينتسب إليه والده الحاج كريم، وسقوط الحاج كريم نفسه فريسة المرض الجسدى والعقلى.

توازيات ومتناصات

ولكن إذا فات الراوى تحقيق حوارية الأصوات المتعددة للشخصيات الموجودة فى القص، فإنه لم يفته لفت الانتباه الى التوازى القائم بين هذه الشخصيات. أقصد إلى التوازى الذى يضيف إلى معنى التضاد أو التعارض. ولذلك سنلحظ أنه بالقدر الذى يتناقض به الأخ طلعت، مثلا، مع عبدالعزيز من ناحية، وعلى أفندى من ناحية ثانية، والعمدة من ناحية أخيرة، فإن حضوره يوازيه حضور سعيد أخيه ويكمل ملامحه. وفى الوقت نفسه، يوازى حضور على أفندى حضور الشيخ سيد الحصرى ويكمل ملامحه، وذلك على نحو يبدو معه المؤلف حريصا على الثنائيات الضدية حرصه على الثنائيات المتوازية المتشابهة. وهى الثنائيات التى أكاد أن أقول إنها موجودة فى حالة عوض الله الذى لا نراه إلا مقرونا بزوجه، ولا نرى زوجه إلا مصحوبة بطفلين اثنين.

ولا يقتصر الأمر على هذا الجانب وحده، فمن الممكن أن يلمح القارئ توازيا بين العلاقة التى تجمع سعيد بصبحى والعلاقة التى تجمع بين العمدة وفاطمة بنت أبى عساكر، وذلك

من المنظور الذى أوقع فاطمة فى حبال العمدة الذى يخيّل إليه من السكر أنه هو الذى يقع فى حبالها، مع أن العكس هو الصحيح، فثروته ومكانته وموقعه الاجتماعى كلها مغريات أوقعت بفاطمة بنت أبى عساكر التى وجدت فى علاقتها به ملاذا من سوء أحوالها. وهو وضع قد لا يفترق فى التحليل النهائى عن الوضع الذى وصل صبحى بسعيد من منظور علاقة الأصغر بالأكبر، أو علاقة الباحث عن الرعاية بمصدر الرعاية، أو علاقة الذى يستبدل بالمحبة الضائعة لأسرته المحبة الوافدة لما يشبه أن يكون علاقة أسرية بديلة. قد لا يشبه المعنى الجنسى المضمر الذى لا تخلو منه العلاقة الأخيرة المعنى الجنسى المكشوف فى العلاقة الأولى بين فاطمة والعمدة، خصوصا حين تصبح فاطمة هى الفاعل. ولكن الدلالة الجنسية تظل موجودة فى رمزيتها، حائمة كالعلامة التى قد تظهر أو لا تظهر فى الحالة الثانية، وجاثمة كالعلامة المفضوحة فى الحالة الأولى.

ويكتمل معنى هذه التوازيات الرمزية بمجموعة من اللوازم الرمزية الدالة التى تضيف إلى القص. وأولى هذه اللوازم العجز الجنسى الذى نرى عليه العمدة، ذلك الذى نفته زوجته من حياتها إلى الدور العلوى منذ سنين، واستبدلت بعلاقتها الجنسية صلاتها وتسابيحها، تاركة أمره للخادمات يعانى معهن العجز الذى هو

موازاة رمزية لعجزه السياسى فى إدارة شؤون قريته التى لم يعد قادرا عليها، وأسلم أمرها إلى شعبة الإخوان، فلم يبق له من شئ سوى مطاردة الخادمات الصغيرات لعله يستعيد ما ضاع من قدرته الجنسية، وإغراق نفسه والخمر التى هى نوع من الفرار الملازم للعجز على كل المستويات.

وأحسب أن الإبعاد المكانى للعمدة إلى الدور الأعلى ما يؤكد معنى الإزاحة أو الإقصاء عن ممارسة الفعل الملتصق بالواقع، والمرتبط بالحياة الاجتماعية الفعلية لأبناء العمودية الذين تباعد عنهم عمدتهم إلى الدور الأعلى من الدار التى سيطرت عليها زوجه. وتكتمل دلالة المفارقة فى هذا الإبعاد بإحكام الزوجة قبضتها على الدار التى هى موضع السلطة، مقابل العمدة الذى تم تهميشه. ولكن تكتسب الدلالة معنى من معانى السخرية المقترنة بالعجز الجنسى، حين تستبدل الزوجة بالحياة الزوجية الطبيعية الاستغراق فى الصلاة والتسابيح، وذلك على النحو الذى يبرز بعدا من أبعاد التناص الذى يدفع إلى استرجاع ما يوازى المعنى نفسه فى قصة يوسف إدريس القصيرة: «أكبر الكبائر». وهى القصة التى يوازى فيها العجز عن مسؤولية التزامات الواقع الحىّ سلبية الفرار إلى عالم منغلق خامل من التسبيحات والسجدات والركعات والأذكار.

وليس ببعيد عن هذا المنظور التوازى الذى يقيمه تصاعد السرد بين صلب المسيح وإعلان إسلام المعلم عوض الله على رءوس الأشهاد، خصوصا فى السياق الذى يوازى بين فرسة العمدة البيضاء والصليب الذى صلب عليه المسيح، حين اقتاده الطغاة إلى ما حسبوه نهاية عالمه، وذلك فى حال يشبهه حال هؤلاء الشبان الفارعين، غلاظ الأكتاف والرقاب، الذين أسلمهم المعلم عوض الله المحموم جسده دون أدنى معارضة وهو يرتعد ارتعادا خفيفا، وشفتاه تتحركان بذلك الصراخ العظيم الذى يرتد إلى داخله ولا يسمعه أحد من الذين حوله، وخلف أجفانه المشاهد الحزينة من كنيسة كِفر سليمان يوسف، وسط بكاء الشعب فى بهو الكنيسة المجلَّل بالسواد وصور القديسين.

ومن هذا المنظور نفسه، تبدو العمامة التى أمر الأخ طلعت بأن يُحكموا وضعها على رأسه كأنها إكليل الشوك الذى ضفره العسكر، ووضعوه على رأس المسيح، بعد أن ألبسوه ثوب أرجوان، وقادوه كما قاد الشبان الأقوياء جسد المعلم عوض الله الهزيل، يكادون يحملونه من ساعديه حملا، وقدماه ترتطمان بالأرض. وعندما نقرأ فى السرد بعد ذلك: «وعلى باب الدار كان زحام...» فإننا نجد أنفسنا فى مواجهة تركيب لغوى يكاد، بدوره، يتحول إلى علامة لغوية (ذات طابع إنجيلى) تؤكد الموازاة

المسيحية المقصودة وتبرز حضورها الرمزى الدال.

ويلعب التناص دوره فى تأكيد هذه الموازاة المقصودة باستخدام «التضمين» بالدرجة الأولى، وذلك عن طريق استرجاع بعض الجمل الإنجيلية التى تؤكد معنى الصلب، أو تؤكد معنى التضحية بالمعلم عوض الله لإرضاء شهوة من شهوات التعصب والتطرف. وتتزايد التضمينات كلما صعدنا درجات التوتر فى صياغة المشهد الأخير الذى يفضى إلى النهاية الفاجعة. ويبدأ ذلك مع اللحظة التى يريد منا السرد أن ندرك أن «ها هى ذى الساعة قد اقتربت، وابن الإنسان يُسلم إلى أيدى الطغاة». ونمضى صاعدين مع هذه اللحظة، مسترجعين ترابطاتها الدلالية فى علاقات التناص، مشاهدين بعين الخيال تجسُّدَ معنى الجمل: «وضفر العسكر إكليلا من شوك، وضعوه على رأسه، وألبسوه ثوب أرجوان». ولا نتوقف كثيرا عند ثوب الأرجوان، فقد كان المعلم عوض الله يرتدى ثوبا خَلِقا، ولا على المعنى الحقيقى لإكليل الشوك أو حضور العسكر، فالعمامة الموضوعة قسرا على رأس المعلم عوض الله تماثل بمجازاتها تاج الشوك، والحضور العنيف للشبان الفارعين، غلاظ الأكتاف والرقاب، لا يفترق فى مغزاه الدلالى عن المغزى الرمزى لحضور العسكر الذين قاموا بصلب المسيح.

ويكتمل حضور هذه الموازاة بأن يبرز السرد الخلفية الدينية للمعلم عوض الله، ابتداء من سعيه، شابا، وراء الرزق فى القرى، إلى أن وجد مراحه النفسى أمام دار شماس الكنيسة فى كفر سليمان يوسف بمركز ميت غمر، وعثر على زوجه ابنة الشَّمَّاس التى لم تفارقه منذ هذه السنوات البعيدة. وتتيح هذه الخلفية الدينية استخدام التضمينات المسيحية وتبرره فى تجسيد توترات وعى المعلم عوض الله، وذلك من لحظة اختلاط مذاق التعب المالح فى فمه بدموع الإحباط المترقرقة وهو يتمتم ببقايا تسابيح: «ولا تدخلنا فى تجربة... ونَجِّنا من الشرير».

وعندما تتزايد على عوض الله وطأة الحمى، ويرى طلعت ورهط شبان الإخوان المسلمين يدفعون الباب داخلين عليه، يغلق جفنيه على رؤيا صاخبة سوداء، حزينة من كنيسة كفر سليمان، وهى مزدحمة بالشعب، والأب أندراوس البهيدى يقود القداس، وعم رزق الله الشماس حماه يردد وراءه. ويظل رأسه مليئا باختلاط أصوات الشعب الحزينة الباكية والكنيسة كلها مجللة بأشرطة سوداء. ولم يسمع أحد من الذين دخلوا عليه الصراخ العظيم الذى يرن فى داخله، ولا سمع صوته المدوى بالعبارات الإنجيلية: «أيها الأب، قد أتت الساعة، مجِّد ابنك، ليمجِّدك ابنك أيضا». وكان ما شاهده الداخلون رجلا هزيلا واقفا فى فناء

الدار، عارى الرأس، عارى الصدر، فى ثوب خلق، ووجه محمرّ بالحمى، وفم يحوطه زبد أبيض من طرفيه، يتمتم بكلمات غير مسموعة وهو يقاد إلى ما يشبه مشهد الصلب.

وعندئذ، يقرن التناص – فى فاعلية التضمين – بين صخب المشهد الكنسى فى لاوعى المعلم عوض الله وعلامات الحياد التى تقتحم ذاكرته والعبارات الإنجيلية التى تقول: «ثم إن الجند والقائد وخدّام اليهود قبضوا على يسوع ومضوا به». ويمضى معهم غائب الوعى، يمتلئ رأسه بصخب المشهد الكنسى وعلامات الحداد، لا ينقطع صراخه ولا يسمعه أحد، وهو فى يدهم جسد مسلوب. والناس المحيطون به يزدادون كثافة وجنونا، وعاصفة الغبار تزداد كثافة، والشمس تدق مسامير محماة بالنار فى جبين المعلم الذى يترنح على الفرس، إلى أن ينكفئ على وجهه فاقد الوعى تماما حين أنزلوه عند باب المسجد.

ولا نفارق المشهد الأخير إلا ونحن نلامس بعض السخرية المرة من نهاية الموقف كله، متجسّدة فى اندفاعة الزوجة إلى زوجها الضحية الذى فقد وعيه وحياته، فتأخذه إلى صدرها الذى ترسم عليه علامة الصليب، وتصلى فى حرقة «باسم الرب يسوع المسيح». وكأنها بهذه الصلاة تدين الذين أخذوا زوجها، ومضوا به إلى حتفه، غير آبهين لمرضه. وفى الوقت نفسه، تبدو هذه

الصلاة كأنها تعرية ساخرة من كل هؤلاء الذين وضعوا على رأس «المهدى» إكليل العذاب، وصرخوا حوله، وتباركوا بموته الذى أصبح تجسيدا لغياب العقل فى دورة الصلب والنفى والجنون. وأقصد دلالة العقل التى تتجلى مع فاعلية التناص فى ختام المشهد، وتدفعنا لاشعوريا إلى رَدٍّ علاقات الحضور على علاقات الغياب، أو العكس، فنسترجع العبارات الإنجيلية من العهد الجديد: «مملكتى ليست من هذا العالم».

ولكى يكتمل معنى هذه الموازاة الأخيرة، يتزايد داخل على أفندى الإحساس بالخوف من أنه أسلم ضيفه، وذلك فى صياغة لا تخلو من الإشارة المضمرة إلى من أسلموا المسيح. ولذلك فإنه عندما يتأكد أنه قام بدور لم يقصد إليه فى الجريمة التى حدثت يعترف للشيخ سيد: «إننى يا شيخ سيد واقع فى العذاب، إننى يا شيخ سيد قد أسلمت ضيفى، ولو أننى صليت الدهر فلن يغفر الله ذنبى». ويوافقه الشيخ سيد الحصرى بصوت باك «نعم.. لقد أسلمنا الرجل، كلنا فعل هذا يا على». وواصل الشيخ سيد «أسلمنا لهم الرجل، والآن لا قبل لنا بهياجهم العظيم». ومع هذه العبارات، نترك الشيخ سيد وعلى أفندى بعد هذا الاعتراف بموقفهما السلبى الذى أسهم فى وقوع المأساة. ويبدو السرد نفسه كما لو كان يعاقبهما على ما اقترفا بأن يخرجهما من

سياقه على نحو لا يخلو من السخرية، فيرسلهما إلى قرية أخرى أكثر هدوءا، لعلهما يستهلان موقفا جديدا أكثر إيجابية فى مواجهة الهياج العظيم للتعصب.

وأتصور أن إيقاع التقابل بين «إخوان الطريق» و«الإخوان المسلمين» – فى هذا السياق – هو تقنية يستعين بها السرد على تحقيق أهدافه، سواء من حيث التعارض بين التسامح والتعصب، أو التقابل بين القدرة على الفعل الحَدِّىّ والرغبة فيه وبين إيثار السكينة والرغبة عن هذا النوع من الفعل. وعند المستوى الأخير من التعارض، نفهم دلالة التضمين التى يلجأ إليها على أفندى – ممثل «إخوان الطريق» – ليشرح معنى «الانكسار» الذى يحرصون على التحلّى به، وذلك بالتمثيل بقول النبى محمد صلى الله عليه وسلم: «اللهم أحينى مسكينا، وأمتنى مسكينا، واحشرنى فى زمرة المساكين». وهو تمثل يصل بين معنى الانكسار الذى يقترن دلاليا باللين والضعف والإذعان ومعنى المسكنة الذى يقترن دلاليا بالسكينة والتواضع والاستكانة والطمأنينة. وتتجاور مدلولات المعنيين المتوازيين فى سياق يبرز تقابل المدلولات المضادة بواسطة تضمينات دينية إسلامية تؤدى دورها ضمن فاعلية التناص.

ومن هذا المنظور، فإن التعارض بين «إخوان الطريق»

و«الإخوان المسلمين» لا يشير بالضرورة إلى «إخوان مسلمين» بأعيانهم أو إلى «إخوان طريق» بأعيانهم كذلك. إن مغزى الأمثولة يجاوز ذلك إلى الدلالة التى تضع التسامح الدينى بوجه عام مقابل التعصب الدينى، رامزة إلى كل من النقيضين بأمثولة لا يُراد منها مطابقة الواقع، وإنما موافقة الحال التى يمكن معها أن نستبدل الأمثولة بالممثول، أو العكس، وذلك فى سياقات رد المجاز على الحقيقة، أو فهم الحقيقة فى ضوء المجاز الذى يكشف عن جانب أو أكثر منها. والهدف النهائى هو تأكيد المغزى الذى لا يراد منه إلا إدانة التعصب الدينى فى أى مجلى من مجاليه، أو فى سلوك أية جماعة يجسّد عنف سلوكها قمع التعصب.

ومن هذا المنظور - أيضا - فإن الرواية تبرز قبح نتائج التعصب فى مواجهة احتمالات التسامح، وذلك من خلال النهاية الفاجعة للأمثولة المضفورة بمتناصات دينية لافتة، وتبين عن منظورها الدينى على نحو ضمنى، كاشفة عن مغزاها الإسلامى العميق، ومن ثم تلفتنا إلى سعيها لاستعادة لوازم الإسلام السمح الذى يدعو إلى المجادلة بالتى هى أحسن، ويؤكد وجود الاختلاف ويحض عليه. وتبدو الرواية، من هذه الزاوية الدلالية، تحديدا، كما لو كانت علاقات حضورها تلفتنا إلى المعانى الدينية الواقعة على مستوى علاقات غيابها، حيث تتجاوب أصداء آيات قرآنية كريمة

فى بعدين. البعد الأول هو الذى نسترجع فيه دلالات آيات من قبيل: {لا إكراه فى الدين} (البقرة/ ٢٥٦)، {فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر} (الكهف/ ١٧)، {أفأنت تكره الناس حتى يكونوا مؤمنين} (يونس/ ٢٨١). أما البعد الثانى فهو البعد الذى تؤكده معانى الاختلاف المتضمنة فى آيات من مثل: {لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا، ولو شاء الله لجعلكم أمة واحدة} (المائدة/٤٨)، {لو شاء ربك لجعل الناس أمة واحدة} (هود / ١١٨)، {لو شاء الله لجعلكم أمة واحدة} (النحل / ١٩٣)، {لو شاء الله لجعلكم أمة واحدة} (الشورى / ٨). وكلها آيات لا معنى لها بعيدا عن مبدأ الاختلاف الذى ينبغى فهمه فى عصرنا داخل دائرة المجادلة بالتى هى أحسن، حيث احترام الاختلاف فى الديانة، وحق المغايرة فى العقيدة، نفيا لشرور التعصب المقيت والتطرف الأعمى اللذين تناوشهما أمثولة «المهدى».

الأفيـال

مجاز الأفيال

فى الظاهر هى رحلة إلى مكان مجهول، مكان يقضى فيه الإنسان إجازة سعيدة، عطلة هانئة، يبتعد فيها عن المشاكل والأزمات التى تحاصره، لكنها فى الواقع رحلة إلى مكان يجمع الخاسرين الذين انتهى مسعاهم فى الحياة إلى الذل والإهانة والفشل، مكان مجهول لا نعلم موضعه، ولا يعلم الذاهبون إليه - بكل اختيارهم، وكامل إرادتهم - أين موقعه من الكرة الأرضية. ما يعلمونه أنه مكان ينتزعهم من مشاعر الإحباط والانكسار والانهزام، ويدخل بهم إلى عالم جديد، مختلف تماما عن العالم الذى جاءوا منه، عالم لا محلّ فيه لدواعى الغيرة أو الحسد أو التنافس أو الصراع أو المطامح الكبرى والقضايا المصيرية، ولا يحتاج إلى تدبيرات أمنية أو حماية شرطة أو حراسة عسكر، والحرية فيه متاحة لكل الموجودين، إما أن يبقوا إلى الأبد أو يعودوا من حيث جاءوا، فلا أحد يجبر أحدا على اتخاذ قرار، ولكن لا أحد يغادر هذا المكان، ولا أحد يعود إلى حيث جاء، والبقاء أبدى، ورغبات العودة، أو محاولاتها، سرعان ما تغيض فى النفس، دون ندم أو مرارة أو حتى تفكير طويل، كأنها قطرات

طلّ سرعان ما تتبخر في ما يبدو على أنه صحراء مترامية حول هذا المكان المجهول المفعم بالخضرة، ولكنها ليست صحراء فهي تراب من نوع مغاير للتراب الذي نعرفه، أو التراب الذي منه جئنا، لكن من يدري لعلها تشبه التراب الذي سننتهي إليه يوما ما، حين يقرر من بيده مفاتيح الغيب أن ينتهي كل شيء.

في الظاهر، أيضا، المكان مشروع سياحي ما بعد حداثي(؟!) يتناسب والتطورات التقنية لزمن ما بعد الحداثة، حيث أحدث مخترعات الراحة، وأحدث أساليب معالجة الأعصاب الممزقة، وأحدث تقنيات تطهير الوعي المرهق من كل رواسب ماضيه المقلق. وتدير المشروع مؤسسة «د.س» التي جعلت شعاره «الرحلة إلى المجهول». وبالطبع، فالنفقات باهظة، لا يقدر عليها إلا الأثرياء جدا، أو من يتكفل بهم ذووهم من الأثرياء الأقوياء جدا، أولئك الذين يرسلون أصدقاءهم أو معاونيهم الفاشلين إلى هذا المكان ليرتاحوا ويريحوا، حاملين معهم في رحلتهم «إلى المجهول» كل أسرارهم ومشكلاتهم كما لو كانوا يحملونها إلى القبر، فتنتهي العواصف المثارة حولهم والمشكلات المرتبطة بهم كأنها لم تكن، ويجدون من الراحة أو حتى المكافأة ما يكون بمثابة العزاء الذي ينسيهم كل شيء حتى هؤلاء الأصدقاء الأقوياء أو الأثرياء الأقوياء. ومن اللافت للانتباه أن العلاقة وثيقة بين هؤلاء

الذين لا نراهم فى المكان وطرائق إدارته والحيوات السابقة للمقيمين فيه أو المنتهين إليه.

ولكن حضور هذا المكان المجهول الذى يكاد يشبه الجنة بكل ما فيه من وسائل الراحة وأدوات المتعة ما بعد الحداثية لا يخلو من معنى السخرية الرهيفة الماكرة، فالقائمون فيه ينالون كل ما يشتهون من متع الجنس أو الترفيه أو الاسترخاء أو اللعب أو اللهو أو الطعام أو الشراب، ويريحون أذهانهم تماما من أى عارض مؤرق، وينتهون إلى عدم التفكير فيما يمكن أن يأتى، فليس هناك ما يمكن أن يأتى بعد أن أصبحوا على ما هم عليه، أو حتى فيه، وشيئا فشيئا ينسون مقاييس الزمن ومدلولات المسافة، كما لو كانوا بعض العدم المريح الذى يطبق عليهم كالسجن، والذى يتبادل وإياهم صفاته، فيستبقيهم أحياء لا كالأحياء، أناسا مثلنا لكن غيرنا، فهم لا يعرفون ولا يملكون القدرة على التمرد أو الرفض أو الفعل المخالف، أو حتى توتر تخيل مستقبل مغاير، والعمل من أجل تحقيقه، وهل يمكن أن يتخيل العدم سوى العدم، أو ينتج المحكوم عليه بالراحة الأبدية سوى الإذعان لسجن العدم المطلق؟!

ترى ما الذى يقصد إليه فتحى غانم (١٩٢٤-١٩٩٩) من الذهاب ببطله يوسف منصور إلى هذا المكان الملتبس فى روايته

«الأفيال» التى صدرت عن دار روزاليوسف فى القاهرة سنة ١٩٨١؟ هل يقصد فتحى غانم- فى روايته التى صدرت قبل أشهر قليلة جدا من اغتيال السادات برصاصات جماعة من جماعات الإرهاب الدينى- إلى أن بعض الفاشلين يفعلون ما تفعله الأفيال، حين تشعر باقتراب نهايتها، فترتحل إلى مكان مجهول، تعرفه بالغريزة، لتموت فيه؟ وهل تشير رواية «الأفيال» إلى ما يشبه مقبرة الأفيال فى الدلالة التى لا تتباعد كثيرا عن معنى مقبرة الخاسرين أو الفاشلين؟ وهل كانت الرواية التى كتبت عنها مجلة «روزاليوسف» (١٩٨١/٩/٢١) مؤكدة أن الأدب يسبق السياسة فى تفسير التطرف الدينى، هى إرهاص فاجع - ولو على نحو غير مباشر- بكارثة اغتيال السادات؟ وهل كان فضاؤها الرمزى المشابه لمقبرة الأفيال هو الفضاء التمثيلى الذى يشير إلى نهاية كل الأطراف التى اشتركت فى صنع ظاهرة التطرف، وأسهمت فى إشعال فتنتها؟ وهل كانت النهاية نفسها تمثيلا رمزيا للمصير الذى أصبح مقدورا على صناع فتنة التطرف التى لم تُبْقِ حتى على الذين شجعوا وجودها، أو حاولوا استغلاله لصالحهم؟ وهل كان تعدد الشخصيات التمثيلية فى مقبرة الأفيال إشارة إلى تعدد صناع الفتنة وتنوّع المسهمين فى إشعال نارها؟ وهل كانت علاقة هذه الشخصيات بالشخصية

الرئيسية التى ترى كل شىء بعينيها هى علاقة الأسباب بالنتيجة، أو علاقة المعلولات المتباينة بالنمط المحكوم عليه بسلبياتها؟ وهل يشير الحرفان الأولان من تسمية مؤسسة «د.س» التى تدير المكان المجهول الذى يذهب إليه البطل فى رواية «الأفيال» إلى كلمتى «دار السعادة»؟ وهل يعنى شعار «الرحلة إلى المجهول» الرحلة إلى العدم المريح، أو السعادة الأبدية التى لا يعكر صفوها شىء؟ ولماذا لا يخلو معنى «دار السعادة» من السخرية التى تناوش دلالات العدم المريح؟

هذه الأسئلة، وكثير مثلها، لابد أن تخطر على عقل القارئ، وهو يتابع قراءة رواية فتحى غانم الفريدة: «الأفيال». مؤكد أن تسمية الرواية فى ذاتها دال يتجاوب مدلوله مع بقية ما نطالع من دوال، على امتداد سياق الرواية التى لا يتعمد كاتبها الغموض المحيِّر، بل يعين القارئ باستمرار، ويوجِّهه فى الاتجاه الذى يقصد إليه، وذلك بواسطة الدوال الكاشفة التى تتحول إلى نوع من «القرينة» البلاغية التى تهدى القارئ إلى حقيقة «المجاز» فى الرواية. وعندما نضع دال «الأفيال» فى علاقة مجاورة مع دورة حياة «يوسف منصور» التى يستعيدها فى المكان المجهول الذى ذهب إليه، والذى يعرف فيه من خبايا علاقات هذه الحياة ومؤثراتها ما لم يكن يعرفه من قبل، وما يكشف له عن أسباب

فشله الكامل فى هذه الحياة، بل ما يقنعه إقناعا نهائيا بهذا الفشل، فإننا لن نتباعد كثيرا عن دلالة المقبرة التى تلجأ إليها الأفيال فى نهاية مسعاها الحياتى، حيث ينتهى الأشباه والنظراء والأقران وكل ما ينطوى تحت عموم النوع المقصود.

واللافت للانتباه أن هذه النتيجة لا تختلف فى حالة كل الشخصيات التى سبقت يوسف منصور إلى دار السعادة الأبدية التى لا تعنى سوى الموت. وإذا وضعنا فى اعتبارنا أن النواة الدلالية التى تتولد منها كل أحداث الرواية ودوافع شخصياتها مرتبطة بمحنة الإرهاب الدينى التى أفضت إلى اغتيال الأبرياء فإننا نلاحظ ما تبثّه النواة فى كل ما يتفرع منها مهما تباعد عنها، وكل ما يشير إليها إشارة النتيجة إلى أسبابها، الأمر الذى يردنا إلى دلالة مركزية لمعنى المقبرة، خصوصا من منظور المجاز التمثيلى الذى يصل معنى المقبرة بكلّ الأطراف المنبثقة من النواة الدلالية نفسها، والمحكوم عليها- من منظور المجاز التمثيلى- بالمصير العادل الذى يستحقه كل طرف، روائيا، فى مستويات السرد المختلفة.

هكذا، يغدو دال «الأفيال» نوعا من المجاز الذى يدنى بطرفيه إلى حال من الاتحاد على أساس من المشابهة المتصلة بالنهاية، أو الموت، أو آخر المكان من رحلة الحياة التى لم تخل

من غواية أو غوايات، ومن سقطات أو انحرافات، أسهمت فى تحديد زمن النهاية، وتعيين المكان الذى ينتهى إليه المطاف، حيث الموت المريح، أو السعادة الأبدية التى هى عدم محض، والتى ليس بعدها شىء، فهى النهاية التى ينتهى إليها المسعى الذى يحددها على شاكلته، والتى تقود إليها علاقات قوة هى بعض من فضاء نفوذها ومدى تأثيرها، والتى لا هروب منها لأنها الهروب الأخير والمثوى الأبدى وساحة تنفيذ الحكم النهائى، ومن ثم نقطة الوصول التى ليس بعدها رحيل.

ولن يندهش القارئ الذى يعرف أعمال فتحى غانم من حرصه على تكرار دلالة تسميات بعينها، غير بعيدة عن مقامات الغواية، أهمها اسم بطل الرواية «يوسف» واسم زوجته «زينب» فكلا الاسمين مألوف متكرر فى أعمال فتحى غانم السابقة، وذلك منذ رباعية «الرجل الذى فقد ظله» (١٩٦٢) التى يرقب فيها يوسف تحولات الصحافة من حوله ويشارك فيها، ما بين العهد الملكى وعهد الثورة المصرية، بوصفه الصوت الواعد لعهد جديد، تماما مثلما يرقب «يوسف» فى رواية «زينب والعرش» (١٩٧٦) تحولات موازية فى «عرش» الصحافة المصرية، عبر المراحل المتعددة لثورة يوليو ١٩٥٢ فى علاقتها بالصحافة، ابتداء من تحولات البداية وانتهاء بسقوط التنظيم الطليعى ودلالاته. والمجال

الذى يعمل فيه يوسف «الأفيال» لا يبتعد كثيرا عن المجال الذى يعمل فيه يوسف «الرجل الذى فقد ظله» أو يوسف «زينب والعرش». إنه كاتب مسلسلات وبرامج تليفزيونية فى المجال الإعلامى الذى تغدو فيه الكتابة التليفزيونية وجهاً آخر من العمل نفسه، ومجلى موازيا من «عرش» الإعلام الذى يضم الصحافة فى الدفاع عن سلطة ما وتبريرها، والتورط فى صراعاتها بوعى أو دون وعى، وعلى نحو مباشر أو غير مباشر.

وأتصور أن الإلحاح على تسمية «يوسف» ليس بعيدا- فى ترابطاته الدلالية - عن الإلحاح على دلالة الغواية التى يقع فى حبالها نوع بعينه من البشر، أو يواجه سحرها، فإما أن يخرج سالما، منتصرا، واعدا، وإما مكسورا، مهزوماً، محطَّماً، يطارده الإحساس بالعجز والشعور بالفشل، ويمتلئ وعيه برؤية النهاية التى لا ينقذه من عذابها سوى تحقق رغبة الانسحاب من أرض المعركة، والهرب من مواجهة تبعاتها. والخلاص بالموت أو الانسحاب من المكان له معنى واحد فى هذا السياق الذى يتخلق فيه دافع «الرحلة إلى المجهول» كما يتخلق دافع الانتحار أو الخلاص بالموت الذى ينتهى به كل شىء، فلا يبقى سوى الراحة الكبرى لمن يتطلع إليها.

نهاية يوسف

إن دافع الانتحار أو الخلاص بالموت الذى تنتهى به المحنة التى ينزلق إليها الكائن هو ما يتولد داخل البطل «يوسف منصور» الذى تنغلق أمامه كل السبل فى «الأفيال». تفشل علاقته بزوجه «زينب» التى كانت الحب الأول والأخير، وذلك فى سياق من الهزائم التى تبدأ بإحباط زينب فى زوجها الذى لا يواجه مسؤولياته، والذى يعيش فى ماضى أسرته غير قادر على التطلع إلى المستقبل، فلا يستطيع أن يكمل تعليمه، أو أن يحقق لها مطالبها الحياتية البسيطة، وتنتهى حياتهما إلى فشل متكرر، يبدأ بموت الابنة الأولى، وإهمال الابن الذى سرعان ما تتلقفه الجماعات الإسلامية، وذلك مرورا باستقلال زينب بحياتها، وإكمالها تعليمها الجامعى، وعملها فى فندق «برستيج» الذى أتاح لها دخلا مريحا مستقلا. أما يوسف فإنه لا يفقد - فحسب - زينب التى ظلت تعيش معه تحت سقف واحد، بمشاعر منفصلة ورغبات منقطعة وأحلام مستقلة، بل يفقد إلى جانب ذلك احتمالات النجاح الحقيقى فى التمثيليات التى يؤلفها للتليفزيون، والتى ينفق أغلب ما يأتيه منها لرشوة المخرجين والعاملين كى

يضمن استمرار التعامل معه. وتمثيلياته التى يبرر وجوده بها ليست - فى النهاية - سوى قصص مأخوذة من ملفات التحقيقات التى كان يعمل بإدارتها فى وزارة التعليم، نتيجة وساطة زوج الأم الذى ظل يكرهه فى أعماقه.

وتأتى بداية الوعى بالنهاية مع طريق البحث المسدود عن الابن الذى طرده الأب يوماً فى صبيحة العيد، بعد مواجهة مأساوية اتّهم فيها الابن (الذى أصابته فيروسات التعصب الدينى الأعمى) أمه وأباه بالكفر، وأعلن براءته التامة منهما ما ظلا على طريق أعداء الإسلام، فلم يكن أمام الأب المنفعل المصدوم - يوسف منصور - سوى طرد ابنه حسن يوسف منصور الذى غادر المنزل، واختفى فى طوفان ذوى الجلابيب البيضاء الذى فاض على ضفاف الوطن. وتحلّق حول الابن رفاقه الذين تحولوا إلى تنظيم إرهابى ارتكب جريمة اغتيال الدكتور أبو الفضل عميد كلية الحقوق الذى كان فى صحبة أستاذ القانون الدستورى، ولولا شهادة الأخير بأن حسن هو الذى منع زملاءه من اغتياله، والاكتفاء بقتل الدكتور أبوالفضل لكان نصيب حسن الإعدام، بدل السجن المؤبد الذى حكم عليه به لاشتراكه فى تخطيط وتنفيذ جريمة اغتيال الدكتور أبوالفضل.

وكانت جريمة الدكتور أبوالفضل أنه وقف متصديا للطلبة المتظاهرين الذين يطلقــون على أنفــســهم - أو يطلق عليــهم خصـومهم- اسم «جماعات دينية»، واتهم المتظاهرين بالتطرف والتعصب. وعندما سمع طالبا يقول له: اسكت يا كافر لقد أحل الله دم أمثالك، ردَّ عليه بقوله: هذا هو كلام أتباع إبليس، فهجم الولد عليه واشتبك به ، ففصله الدكتور أبوالفضل من الجامعة، دون أن يتصور، قط، أن التنظيم الذى ينتسب إليه هذا الطالب سوف يقرر اغتياله، عقابا له على اتهام قيادة التنظيم بأنها إبليس ، واتهام أعضاء التنظيم بأنهم أتباع إبليس، فكان الحكم بالموت الذى شارك فيه حسن يوسف منصور بوصفه عضوا من أبرز أعضاء التنظيم وأنشطهم.

وكان الحكم على الابن بالأشغال الشاقة المؤبدة أشبه بالحكم على الأب الذى كان مسؤولا بأكثر من معنى عن ابتعاد الابن عنه، وانفصاله النفسى والروحى عن الأسرة المفكَّكة المنهارة التى استبدل بها أسرة متلاحمة مترابطة، أسرة تدعو إلى طريق جديد وعهد جديد من الإيمان الصادق بالدين الحقيقى الذى شوَّهه وأساء إليه الكفار الذين آن الأوان لعقابهم. وتشمل سلسلة الكفار الجميع، ابتداء من «زينب» الأم و«حسن» الأب، وانتهاء بالحكومة الفاسدة التى جاء وقت القضاء عليها، وإقامة الدولة

الدينية التى تملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا. أقول كان الحكم على الابن حكما على الأب بالفشل، وهو حكم تضافر مع سياق متصاعد من إحباطات الفشل المتكرر على كل المستويات، الأمر الذى جعل الدنيا أضيق من ثقب إبرة، والأمل فى مستقبل واعد أملا فى سراب، فلم يبق سوى الغوص عميقا فى دوامات اليأس وشراك الانكسار ووعى الهزيمة، الوعى الذى يبحث عن خلاص بالهرب من الحياة التى لم يعد فيها أى إمكان موجب أو احتمالات واعدة.

ويأتى الخلاص على يدى الصديق القديم مراد حسنين، ذلك الذى عرفه «يوسف» قديما فى إدارة التحقيقات، وظل صديقاً له حتى بعد أن تركها ليعمل فى التجارة، وهاجر وجمع ثروة طائلة وقوة هائلة، وظل يسعى إلى يوسف بوصفه صديقه الوحيد. ونتيجة هذه الصداقة يعرض عليه فى محنته أن يذهب فى رحلة إلى مكان مجهول، مكان يبتعد به عن المشاكل والأزمات التى تحاصره. ويقبل يوسف الحل الذى يقدمه له صديقه مراد بوصفه الفرصة الأخيرة التى لا يعرف ماذا يمكن أن يحدث بعدها، ويغريه مراد بالقبول، واصفاً له إمكانات هذا المكان المجهول الذى تعاون على إقامته أعظم خبراء علم النفس وأحدث علماء السياحة والترفيه العلاجى. وتزداد الغواية بإعلان الصديق استعداده

لتحمل النفقات الباهظة، رغم محاولة يوسف مقاومة هذه الغواية بكتابة شيك بألف جنيه لصديقه مراد، غير مدرك النفقات الحقيقية. وبالفعل، يذهب يوسف فى رحلة إلى «زيورخ» فى سويسرا، ومن هناك تبدأ رحلته المجهولة إلى هذا المكان المجهول أملا فى الخلاص النهائى.

ويبدو وصف بداية الرحلة، من هذا المنظور، كأنه وصف للموت الذى يغدو مقدمة للبعث. والبداية هى الانتقال إلى ما يشبه الأعراف، وتتحدد بوصول يوسف منصور إلى زيورخ، حيث يقيم فى فندق، ويتجول فى المدينة، وينغمس فى مناخ البهجة السائد، ويدخل إلى حديقة الفندق ليرى المسرحية التى يعرضها مسرح يحتل بعض الحديقة، ولكنه لا يدخل بعد أن اكتشف أن المسرحية باللغة الألمانية التى لا يعرفها، ويقابله رجل وسيم طويل له وجه طفل وعينان زرقاوان باسمتان، اتجه إليه فجأة، وبادره قائلا بالإنجليزية: «أنا سعيد بأن ألقاك هنا يا سيد يوسف منصور، أنا مندوب «د.س» التى عقدت معها الاتفاق، ويسرّنى أن أخطرك أن الرحلة سيبدأ تنفيذها بعد يومين، هل أنت مستعد؟». ويمضى الرجل الوسيم الذى يشبه «السيد چو بلاك» - ملاك الموت، أو عزرائيل - فى الفيلم الأمريكى الشهير الذى لعب بطولته براد بت (چو بلاك) وأنتونى هويكنز (الذى حان أجله).

وينتقل البطل، يوسف، بعد هذه المعرفة، إلى حال من الفرح، كما لو كان يخطو عتبة عالم جديد بهيج مختلف: لم يعد يذكر حياته الماضية. حياته التى فشلت. وتفتّحت شهيته لحياة جديدة يشعر بجوع ونهم إليها. لقد تخلّص من حصار الماضى. انتهت أيام زينب، انقطعت صلته بحسن. تحوّل التليفزيون بحلقاته ومسلسلاته وعقوده ومخرجيه إلى أنقاض وأشلاء. وأصبح قادرا على أن يفكر فى عمل جديد، فى علاقات جديدة: بيت جديد، وامرأة جديدة، وعمل جديد، فالمستقبل يفتح له ذراعيه ويدعوه إلى أحضانه، كأنه ولد من جديد. وذهب الماضى، فذهبت معه، وإلى غير رجعة، سنوات عمره التى صنعت كهولته.

هكذا، يعانى يوسف بهجة كأنها صحوة ما قبل النهاية، ويعود إلى حجرته بعد إسراف فى الاستمتاع الحسّى، ويدخل إلى فراشه، لا يحول بينه والأحلام السعيدة شىء، ولكنه يستيقظ على ألم حاد يمزق أمعاءه، ويمتد إلى كتفه الأيسر، يتركز فى بؤرة فى حجم قطعة نقود معدنية يخترقها مسمار من لهب، ويترنح متهالكا إلى الحمام الملحق بالحجرة، يصيبه الدوار، ويلمح فى المرآة - قبل أن يسقط - وجهه مصفرا، وعيناه تضيقان، وحبات العرق تغمر جبينه، ورجفة باردة تسرى فى جسده، فيتهادى على البلاط مرتطما بالحوض، وينهض بصعوبة، ليترنح

فى طريقه إلى السرير، حيث يسقط مغشياً عليه.

وعندما يفيق، لا يعرف متى، يجد رجلين يقفان إلى جانبى سريره يتفحصان وجهه، فيهمّ بأن يقول لهما بصوته الضعيف، كأنه يخاطب نفسه: هل أنتما ناكر ونكير؟ ولكنه لا يكمل، يقول فحسب: هل أنتما..؟ وقبل أن يكمل يكونان قد أسرعا إليه يتلقفانه، يمسك كل واحد منهما بأحد ذراعيه، ويقول الذى يمسك بيمينه: «أطمئنك.. سوف تستريح» فيهمس: «نعم أريد أن أستريح»، ويقول الذى يمسك بيساره وهو يجذبه برفق إلى الفراش: «استرخ.. لا تشد عضلاتك». ويشرع الرجلان فى خلع ملابسه إلى أن يتعرى تماما، وظهرت حقيبة فى يد أحدهما أخرج منها زجاجة وقطعة كبيرة من القطن بللها بالسائل الذى سكبه من الزجاجة، ومسح بالقطن المبلل وجهه وصدره، فسرت برودة فى أطرافه، رحّب بها بعد لهيب الألم الذى كان يمزقه. وواصل الرجل عملية سكب السائل على قطع أخرى من القطن، ومسح كل جزء فى جسمه، فشعر أنه يفيق ويسترد أنفاسه. ويقول الرجل باسما، وهو يخرج حقنة من الحقيبة: بعد قليل تبدأ الرحلة يا سيدى، وستذهب إلى هناك.

ولا نعرف - نحن القراء - هذا الـ«هناك». ولكننا نعرف أن

شعائر بداية الرحلة إليه تشبه شعائر الموت. غياب الوعى الكامل بعد ألم النزع الأخير. الرجلان اللذان يحيطان بالغائب عن الوعى كأنهما ملكا الموت. شعائر تطهير الجسد من آلامه تشبه شعائر الغسل عند المسلمين. والانتهاء من هذه الشعائر يعنى بداية الرحلة الأخيرة التى تفصل عالماً عن عالم، وحياة عن حياة، بعيداً عن الذل والإهانة والفشل. أقصد إلى الرحلة التى بدأت منذ أن «انتفض جسد يوسف، واندفعت خارجة من حلقه شهقة جامحة» غاب بعدها عن الوعى أو الحياة التى نعرفها. وعندما يعود الوعى إلى يوسف، بعد زمن لا يعرفه ولا نعرفه، يجد نفسه فى طائرة هليكوبتر تهبط إلى أرض تشبه الصحراء، وتنتظره سيارة تحمله إلى بقعة خضراء، وسط مساحات مترامية من تراب يشبه الرمال. ويمر يوسف بطقوس شعائرية موازية لدخوله هذه الحياة الجديدة، بعد رحلة السيارة التى يقودها سائق يذكرنى بشخصية خارون Charon قائد مركب الموتى فى الأساطير اليونانية، ذلك الذى يحمل أرواح الموتى إلى مثواها الأخير عبر نهرىَ: الأخيرون Acheron والستيكس Styx. وبعد أن يقدم له موظف الاستقبال البدين الأصلع بنظراته الجامدة مفتاح غرفته رقم ثلاثة وخمسين، وهو عدد سنوات عمره، يخبره أنه لا يحتاج نقوداً أو عملة من أى نوع أو أى بلد، فكل ما يطلبه سوف يجده، أما عن الحساب

فمصاريف الرحلة مدفوعة بالكامل من السيد مراد حسنين الذى غطى هذه المصاريف إلى أجل غير محدود، أو إلى ما لا نهاية.

مجمع الفاشلين

مَنْ الذين يقابلهم يوسف منصور فى «العالم الآخر» لمقبرة الأفيال المجازية؟ كل الشخصيات التى يقابلها لا تختلف عنه فى وجه الشبه الذى يدنى بأطرافه إلى حال من الاتحاد، فسكان مقبرة الأفيال، بلا استثناء، هاربون من مآسٍ وكوارث إلى المكان الذى يجمعهم بالبطل، كأنهم ما جاءوا إلا من أجله، خصوصا بعد أن انتهوا إلى ما انتهى إليه، وبعد أن كان كل واحد منهم طرفا فاعلا فى مأساته التى لم يكن له أن يعرف أسرار أبعادها المعقدة المتشابكة إلا بهم.

ومن هذا المنظور، تلعب هذه الشخصيات أكثر من دور فى السرد، فهى تكشف عن المهاد متعدد الأبعاد للجوانب الذاتية والأسرية والوطنية والقومية للأحداث الأساسية التى قادت الشخصيات إلى مصيرها فى مقبرة الأفيال وتتولى - فى دور موازٍ - إضاءة العوامل المختلفة الى أدّى تضافرها إلى تخلق مأساة التطرف الدينى التى تبدأ منها الأحداث وتنتهى إليها بكل أسبابها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. وتقوم - فى دور ثالث - بتركيز الانتباه على تتابع الأجيال التى فشلت

مشروعاتها، والتى كان لفشلها أثره المباشر أو غير المباشر فى توجيه مجرى الأحداث فى تتابع السرد. وغير بعيد عن هذا الدور البعد التمثيلى (الأليجورى) الذى تكتسبه الشخصيات المختلفة، خصوصا حين يغدو بعضها أقرب إلى الكناية الدالة على شخصيات واقعية بأعيانها، ومنها شخصيات أمنية حاولت استغلال مجموعات التطرف الدينى استغلالا سياسيا، لخدمة مصلحة النظام الساداتى الذى ارتبطت به، وأخذت على عاتقها حمايته من تهديدات(؟!) القوميين واليساريين.

ومن المنظور نفسه، كانت هذه الشخصيات تؤدى دورا كاشفا عن تشكّل وعى يوسف منصور وتحولاته فى مساراته. ولذلك كانت هذه الشخصيات أشبه بمرايا موضوعة بزوايا متباينة، تنعكس عليها جوانب الصور التى لم يكن يعرفها عن حياته ومأساة ابنه، فيراها فى تاريخهم وبواسطة ذكرياتهم، إلى أن يكتمل فعل تعرف الأسباب التى أدّت به وبهم إلى هذه النهاية دون غيرها.

وفعل التعرف نفسه رحلة فى زمن الوعى، موازية لرحلة المكان ومتعامدة عليه، رحلة ما بين أزمنة الماضى والحاضر، متنقلة ما بين أقاليم الذاكرة الخاصة بكل واحد أو واحدة من الشخصيات المحيطة بالبطل فى مثواه الأخير، متحركة ما بين

الأحداث التى يستعيدها التذكر حسب منطق التداعى الذى لا يراعى الزمن الكرونولوچى، منتقلا عبر أماكن ومواقع وأفعال وممارسات، تفضى إلى النهاية نفسها بأكثر من سبيل، فتملأ الثغرات بالمعنى والدلالة، وتجيب عن الأسئلة التى لم يكن لها إجابة، وتنطق المسكوت عنه من خطاب الذات التى أفقدها مبدأ الواقع أحلام الرغبة.

وأولى هذه الشخصيات اللواء سعد الحوت. رجل متوسط القامة. أسمر اللون. له عينان زجاجيتان ليس فيهما ما يدل على شيء. شفتاه كبيرتان غليظتان تحددان فما واسعا، يكاد يصل بين أذنين كبيرتين، زاد من حجمهما الشعر المقصوص إلى أقصى درجات القصر، فكشف عن الأذنين والقفا الذى بدا عاريا. كان الحاكم بأمره فى المباحث المصرية. خدم ثمانية وثلاثين عاما، ولم يضم ملف خدمته جزاء واحدا، لأنه كان يعرف حدوده، يطيع الرؤساء طاعة مطلقة، لا يثير المشاكل بل يتجنّبها ولا يتورط فيها. بادر بالاستجابة إلى التعليمات التى تلقّاها من السلطة الأعلى بتدعيم الاتصال بالجماعات الإسلامية، فزرع أحد ضباطه المشاكسين فيها، ليضرب عصفورين بحجر: يتخلص من الضابط المشاكس، ويعرف أسرار الجماعات الإسلامية. وخدعه الضابط الشاب بأن فضَّل الانتماء للأتباع الذين أحاطوا به واستسلموا

لقيادته، فتوهم أنه شخص مقدس، وحوّل كل شراسته وقسوته الشيطانية إلى استخدام جماعة «التقوى والتقية» للاستيلاء على السلطة نفسها. وهو الذى تولى تدريب حسن بن يوسف الذى انضم إلى الجماعة وأصبح أحد أبرز مقاتليها. وكانت النتيجة كارثة عملية اغتيال الدكتور عميد كلية الحقوق، تلك العملية التى قامت بها الجماعة برئاسة الضابط «زياد الأسمر». وانتهت المحاكمة بإعدام الضابط، ومعاقبة اللواء سعد الحوت بخروجه من الخدمة، وانغلاق السبل فى وجهه، فلم يعد له سوى الذهاب إلى ذلك المكان المجهول الذى يذهب إليه أمثاله الذين يشعرون بالنهاية.

وثانية الشخصيات سوزان، أو ليلى، أو عايدة، أو أى اسم من الأسماء التى تنقلت بينها منذ أن اهتمت بالسياسة، وانتمت إلى خلايا العمل السرى. كان لها نشاط سياسى فى الجامعة منذ أن كانت طالبة، ومنذ أن اندفعت وراء المبادئ والشعارات والاجتماعات والكفاح الثورى بقوتها الهائلة مع المدّ القومى والأحلام والانتصارات الصاعدة. ولكن الأحلام تحولت إلى كوابيس، والانتصارات انقلبت إلى هزائم، والزملاء خانوا، وجاء الاكتشاف الفاجع أن أكبر مظهر للشباب الثورى المكافح كما عرفته هو قدرته على التلوّن كالحرباء. القيمة الحقيقية التى

يحارب من أجلها بضراوة هى مصلحته الشخصية فى نهاية المطاف. إذا جاءت المصلحة فى صورة منصب أو نفوذ عن طريق البعث فهو بعثى، وإذا كانت الشهرة واكتساب الأهمية عن طريق الارتباط بالشيوعية فهو شيوعى. أدركت ذلك بعد أن ظلت لسنوات خطيبة رئيس الخلية التى انتمت إليها، وظل مثلها الأعلى فى العمل السياسى، إلى أن انهار كل شيء عندما هجرها وهى حامل، وخانها بالزواج من ابنة أحد الباشوات، فاضطرت إلى إجهاض نفسها، وإلى مقاومة الانهيار. لكنها وجدت نفسها مهددة بالترحيل إلى سوريا، هى التى كانت تهتف فى شوارع القاهرة فتردّد الجموع هتافها بالوحدة العربية والقومية العربية. وتعرفت على اللواء الحوت، أو تعرف هو عليها، دعاها إلى مكتبه ليخبرها بأنه قد تقرر صرف معاش لها بوصفها مجاهدة وطنية. ولم يمض عليها وقت طويل قبل أن تتبين أن لا شيء بلا مقابل، وأن الحماية والمال اللذين يقدمهما لها الحوت، أو جهاز الحوت، هى ثمن معرفة ما لديها من معلومات.

وانتهى بها الطواف إلى بيروت، بحثاً عن معلومات تهم الأمن . وأقامت فى فرع فندق «برستيج» هناك، وأخذت تتردد على صالة اللعب لتعرف أخبار الكفاح والجهاد، وتلتقى بالوجوه القديمة وتعرف الوجوه الجديدة فى الوقت نفسه، والرصاص

يدوى خارج الفندق الذى يضم كل الأطراف المشاركة فى الحرب، نتيجة النفقات السرية التى يفيدون منها جميعا. وكان ذلك ما عرفته من مراد حسنين الذى قابلته فى صالة اللعب ، بعد أن خسرت مالا كثيرا، وشعرت باليأس الكامل، فحكت له حكايتها، وكشفت له عن رغبتها فى التخلص من حياتها بعد أن فقدت ثقتها فى كل شىء، وبعد أن لم يعد لديها إيمان فى أحد. وساعدها مراد حسنين بالخلاص من عالمها المتداعى، فألحقها بالمؤسسة السياحية «د.س». وجعلها تتلقى دراسات تدريبية فى العلاج عن طريق الجنس. وبعد محاضرات على يد خبراء وأطباء عالميين، وتدريبات يتولاها مدربون من الهنود والصينيين درسوا اليوجا والزِّنْ. وتعلمت أن السلطة التى تحصل عليها من السيطرة على الجسد لا تفوقها سلطة أخرى فى الوجود، فاستقرت فى ذلك المكان المجهول بوصفها عنصرا من عناصره الأساسية.

والشخصية الثالثة ميرزا الفلكى صديق والد يوسف منصور منذ أن كانا معا فى مدرسة ڤيكتوريا بالإسكندرية. وكان ابن أحد الفلاحين الذين حافظوا على أرضهم الزراعية وأضافوا إليها ما جعلهم من كبار الملاك. وسافر ميرزا الفلكى إلى فرنسا التى عاد منها بشهادة عالية فى الاقتصاد السياسى،

والتحق بوظيفة فى بنك مصر، بينما سافر صديقه منصور سالم إلى إنجلترا، ولم يعد منها بشهادة، لكنه استطاع، عن طريق علاقات والده، أن يصبح سكرتيرا لسعيد باشا رئيس الوزراء. وظل ميرزا القلكى يعمل فى الاقتصاد، غير بعيد عن أملاك والده التى تولاها بالرعاية فأضاف إليها، وظل يضيف، إلى أن قامت ثورة يوليو ١٩٥٢، ومضت فى طريق العدالة الاجتماعية الذى أعلنته، إلى أن قامت بتأميم جميع أمواله وأملاك أسرته، فترك مصر ليعارض عبدالناصر الذى استولى على الأرض التى تملكها، وظل فى الخارج إلى أن مات عبدالناصر، وتحولت الشعارات، وانقلبت الأحوال، فعاد إلى مصر لعله يستطيع استعادة ما ضاع، لكن سرعان ما اكتشف أن الأعيان الذين يشبهون أباه اختفوا، وأن أمثاله لم يعد لهم وجود فى عالم الانفتاح الوحشى الصاعد. وفوجئ بأنواع أخرى غريبة من البشر، تصعد السلم الاجتماعى قفزا، لا صلة لها بأبيه ولا بالعالم الذى جاء منه هو أو منصور سالم والد يوسف. ولم تعد القاعدة هى ذهاب أولاد الناس إلى بلاد الفرنجة للتعليم، أو حتى العودة على هيئة «چنتلمان» كما عاد منصور سالم والد يوسف، وإنما أصبحت القاعدة الذهاب إلى بلاد النفط لجمع المال والمزيد من المال. وتصاعدت خيبة ميرزا عندما وجد أن «أولاد الخدم

وأبناء الرعاع» الذين ذهبوا إلى بلاد النفط عادوا بثروات هائلة، وأخذوا يشترون كل شيء، حتى أملاك أبيه وداره التى اضطر إلى التخلّى عنها، ولم يعد له شيء فى مصر، ولم يبق له ما يربطه بها، خصوصا بعد أن هاجر كل أصدقائه، أو ماتوا، فلم يبق سوى أن يذهب إلى المكان المجهول الذى تمتلكه مؤسسة «د.س».

والشخصية الرابعة كوستا جوانيدس اليونانى الأصل الذى ولد فى حى الإبراهيمية بمدينة الإسكندرية. يونانى ابن بلد. يلتقطها وهى طائرة. تقوّض مجده بعد تحولات السياسة المصرية، فغادر مصر إلى اليونان، ورأى بعينيه الزلزال الذى دمّر أغلب ممتلكاته. وكانت ألنتيجة انسحاب زوجه من العالم، ولجوئها إلى الكنيسة، وتزوجت ابنته ورحلت إلى كندا مع زوجها، وظل وحيدا ضائعا، إلى أن جاء مراد حسنين واشترى ما بقى من ممتلكاته، وشجّعه على الذهاب إلى ذلك المكان المجهول ليتخلص من كل همومه وأحزانه، ويجد السعادة التى تنسيه مشاكله التى لم يعد يستطيع أن يواجهها.

وخامس هؤلاء السيد آدم ريشسكى. سمين. مترهل. جسمه بالون ضخم. ورأسه بالون صغير. بشرته حمراء بها نمش كثير. أنفه مقوس طويل. شفتاه رقيقتان صارمتان. شعر رأسه أسود لامع مصبوغ بعناية. عيناه البنيّتان عينا قط عجوز.

عليهما نظارة زجاجها سميك، تستقر على منتصف أنفه المقوس. يهودى من اليهود الذين غادروا مصر. كان يعرف جابى اشكنازى التى أحبها يوسف منصور أيام شبابه، والتى ضحّت بحبها له من أجل أن تذهب لتحارب الإنجليز، وتؤسس وطنا قوميا لليهود. ولم يذهب معها آدم ريشسكى الذى خرج من مصر، وتدهورت أحواله، فلم يعد له ما يشده إلى العالم، فجاء إلى المكان الذى لا يشغله فيه سوى اللعب، لا يعرف لليوم ولا للشهر اسما، ولا يذكر السنة مع أقرانه، ولا يهتم مثلهم بتعاقب المواقيت أو الفصول، وكفّ عن التفكير تماما، فذلك هو الوضع الذى يريحه.

ويمكن أن نضيف إلى هؤلاء رأفت الحلوانى، محام سابق، أعزب لم يتزوج، يعرف كيف «يأكل الجو». أطلق عليه أحد زملائه فى اللعب لقب الألعبان الأكبر. شاهده يوسف فى التليفزيون يتحدث عن الإرهاب، ويطالب بأقصى العقوبة للأولاد المجرمين. وكان ينادى بإعدام حسن ابن يوسف. وقد أخبر محسن فهيم المخرج صديقه يوسف أن رأفت الحلوانى اقترح على مدير التليفزيون تكليف يوسف بكتابة حلقات ضد الإرهاب، مستخدما يوسف بوصفه أبا يرفض الجرائم التى ارتكبها ابنه. وعندما قال له المدير إن هذا الطلب فيه قسوة زائدة على يوسف، أجاب رأفت

الحلواني: إنه المسؤول عن تربية هذا الولد الفاسد، هذا الوحش الذى يسفك الدماء. وإذا لم يستطع أن يقوم بدور فى علاج الشرور التى أنجبها... فأبعدوه عن التليفزيون.. امنعوا رواياته... أوقفوا إذاعة أى شىء يصدر عنه، فقد ارتبط اسمه باسم ابنه الإرهابى المجرم، ولا تسمحوا لمن أنجب الشر أن ينفث سمومه من خلال أعماله فى شباب المجتمع المصرى. ولكن من الواضح أنه لم يستطع «أن يأكل الجو» دائما، فانكشف على نحو ما، ولم يعد له من مكان سوى *الذهاب إلى ملتقى النهايات*.

وهناك غير هؤلاء نماذج لا تختلف كثيرا فى التحليل النهائى، كلها أشكال مختلفة من الشخصيات التى ذهبت إلى حيث تكون النهاية. من هؤلاء الدكتور إبراهيم المنجى (وتأمل دلالة السخرية فى الاسم) طبيب النساء الذى أصبح طبيب الرجال حوله، يتحرك بينهم بعينيه الحزينتين كى يكتشف، مثلا، أن يوسف منصور مثل أغلب الموجودين مصاب بالتهاب البروستاتا. وكذلك فؤاد برعى بك مدير عام بنك النيل السابق الذى لا نعرف منه أو عنه سوى أنه رجل قصير ذو عينين رماديتين مجهدتين ورأس صغير أبيض الشعر. وأضيف إلى هؤلاء الچنرال الذى كان يوما حاكما لمدينة «ح» الذى تعلّم فنون الحرب فى كلية أجنبية. وعندما انهار نظام الحكم فى بلده جاء إلى هذا المكان. كان أول الأمر يتحدث عن القومية العربية، وعن

أمجاد العرب، وكان كثير الشجار مع كل من يناقشه، لكنه نسى ذلك كله مع الوقت، وانزلق إلى العدم المريح. وأخيرا فاطمة هانم شريف الأرستقراطية التى فقدت أملاكها وجمالها، ولم تعد لها حياة أمامها، عشيقة منصور- والد يوسف - السابقة التى تسببت، دون أن تقصد، فى زواج أمه من لطيف منصور جارهما الطيب، شقيق الشيخ عبدالسلام منصور الذى كان وزير الأوقاف وشيخا للجامع الأزهر.

ما الذى يجمع هؤلاء جميعا؟ الفشل، الهزيمة، الانكسار.

«كلهم بلا استثناء هاربون من مآسٍ وكوارث إلى هذا المكان» على نحو ما يصفهم اللواء سعد الحوت الذى لا يفترق عنهم. ولا أحد منهم يغادر المكان، أو يريد أن يغادره. فى البداية، يتمرد على المكان، يعلن رغبته فى العودة، تماما مثلما فعل يوسف منصور، لكنه سرعان ما ينسى رغبته، ويستغرق تماما فى العالم من حوله، وذلك هو الدرس الأول الذى يسعى كوستنا جوانيدس إلى تعليمه ليوسف منصور عندما يخبره بأنه لن يغادر هذا المكان، وأنه لم يسمع عن أحد غادره. وهو الأمر الذى تؤكده فاطمة هانم (منصور) لابن عشيقها بقولها: «لو كان بقى لديك شىء من منصور لعلمت أننا نعيش لحظات نهائية، ليس فيها تردد، ولا عودة».

وإذا كان الفشل والانكسار والهزيمة هى التى تربط بين

هؤلاء جميعا، فى انسحابهم من العالم ولجوئهم إلى مقبرة الأفيال التى جمعتهم، فلنلاحظ أنهم ينتمون إلى أجيال متعددة، وشرائح اجتماعية مختلفة، وجنسيات متباينة، فلا رابط فعليا يربط بينهم فى الجنس أو الديانة أو العقيدة السياسية أو العمر أو الجيل أو الوظيفة الاجتماعية. وإذا كانت هناك علاقة بين يوسف منصور كاتب المسلسلات واللواء الحوت رئيس جهاز المباحث، حكمتها صدفة انضمام حسن إلى إحدى التنظيمات الإرهابية وعلاقة بين يوسف وحبيبة أبيه السابقة، فاطمة هانم شريف، أو صديقه القديم ميرزا الفلكى، فلا علاقة تجمع بين ميرزا الفلكى الأرستقراطى القديم المعادى لعبدالناصر والمرأة التى كانت تهتف بالمبادئ نفسها التى دعا إليها عبدالناصر، ولا علاقة لضابط المباحث (أو أمن الدولة) باليهودى آدم ريشسكى أو حتى كوستا جوانيدس، فضلا عن غياب أى علاقة بين فؤاد برعى أو رأفت الحلوانى أو الدكتور إبراهيم المنجى والجنرال الذى لا ينتسب حتى لبلدهم. العلاقة الوحيدة هى الهزيمة والانكسار والنهاية. العلاقة هى سقوط المشروعات، سقوط الليبرالية، الملكية، القومية، الناصرية، وصعود التطرف الدينى، فى موازاة صعود نموذج القوة الجديدة: مراد.

ماذا يفعلون؟ لا شىء. لا تفكير فى العالم الخارجى. لا صلة به. لا إحساس بالزمان أو حتى المكان. عزلة كاملة خارج

الزمان والمكان. الاستغراق الوحيد فى هذا العالم هو فى لعب الكروكيه وسط الملاعب الخضراء، أو التسلية الجنسية لمن يريد، أو لعبة الدومينو التى أصرّ عليها كريم شاكر المحامى رئيس فريق الدومينو الذى خفض نسبة الهاربين فى الصحراء. اللعب والجنس قرينان. اللعب يفضى إلى الجنس والجنس يفضى إلى اللعب. والفارق بين جماعة الدومينو وجماعة الكروكيه لا شىء. خلاف ثانوى يلهى عن واقع الحال. والجنس هو الإيروس الذى هو الوجه الآخر من الثاناتوس، كما فى حالة يوسف.

صحيح أن قدوم يوسف منصور أثار سكون هذا العالم ، وخلق فيه دوامة من الاعترافات، وتبادل المعلومات التى جعلته يعرف ما لم يكن يعرفه، عن أسباب انكساره ودوافعه، ولكن هذه الدوامة دوامة صغيرة، سرعان ما انداحت دوائرها على السطح الواسع الساكن، وسكن يوسف نفسه، مستسلما للحظات النهاية الأبدية، وسرعان ما تجاهل مثل زملائه قياس الزمان بالساعات والأيام والشهور والسنوات، مندمجا فى لعب «الدومينو» مع أصحابه الجدد فى دار السعادة الأخيرة، أو مقبرة الأفيال.

صناعة التطرف

تنطوى «الأفيال» على نوع من التمثيلات السردية التى تشير إلى واقع تاريخى متعين. وإذا كان الإطار التاريخى لزمن تصاعد الأحداث هو الزمن الساداتى، وهو الزمن الذى شهد دعم المجموعات الدينية لضرب المجموعات القومية واليسارية المعارضة للسادات وسياسته التى وصفت بأنها غير قومية، فإن رواية «الأفيال» تتوجه ببؤرة سردها إلى تصاعد حضور مجموعات التطرف المرتبطة بهذه المجموعات الدينية، وترصد انقلابها على المجتمع المدنى، وتحولها من مجموعات حليفة إلى مجموعات معادية.

والحدث الدال الذى تتوقف عليه التمثيلات السردية فى «الأفيال» - داخل هذا الإطار - هو الحدث الذى يسجل العنف الذى أخذ يتصاعد بعد حادثة الكلية الفنية العسكرية وجماعة صالح سرية منذ سنة ١٩٧٤، ومتواليات العنف المتصاعد التى وصلت إلى نقطة من نقاطها الخطرة مع ظهور جماعة التكفير والهجرة، وقيامها باختطاف الشيخ محمد حسن الذهبى (عالم الأزهر المعروف، وصاحب واحد من أهم الكتب الحديثة عن

التفسير القرآنى والمفسِّرين) فى شهر يوليو سنة ١٩٧٧، وتصفيته جسديا قبل أن تصل أجهزة الشرطة إلى المكان الذى أخفاه فيه المختطفون. وهو شقة فى أحد الشوارع الجانبية المتفرعة من شارع الهرم. وكان الذى تولى مهمة القتل ضابط الشرطة طارق عبد العليم الذى قاده التطرف الدينى إلى القيام بدور المسؤول عن تنفيذ إعدام الشيخ الذهبى. (والتفاصيل موجودة فى كتاب اللواء فؤاد علام: الإخوان وأنا، طبعة أخبار اليوم، القاهرة ١٩٩٦)

ويحدث تحوير فى هذه الواقعة الدامية لمصرع العالم الأزهرى على أيدى شباب متطرف، أخذ يمارس العنف الدموى على سند من تأويلات دينية ترمى المجتمع بالكفر، وتبيح دماء رموز الكفر وأعلامه. وكان ذلك فى تتابع التصاعد الذى وصل إلى اغتيال السادات نفسه بعد نشر رواية «الأفيال» بأشهر قليلة، وهو التتابع الذى حاولت الرواية موازاته رمزيا بواسطة القص الذى يسعى إلى الكشف عن العلة والداء. ولأن الرواية فن يسعى إلى تمثيل الحدث التاريخى وليس التأريخ له، فإنها استبدلت باسم الشيخ (الدكتور) الذهبى اسم الدكتور أبو الفضل، وهى تسمية ظلت منطوية على شىء من لقب «صاحب الفضيلة» الذى يقترن بالشيخ الذهبى بوصفه عالما أزهريا مرموقا، ورمزا من

رموز المؤسسة الدينية للدولة، واستبدل القص بالكلية التى كان يتولى الشيخ الذهبى التدريس فيها بالجامعة الأزهرية كلية الحقوق بجامعة القاهرة.

هل كان القصد من ذلك نقل إرهاب التطرف الدينى من الدائرة الدينية المرتبطة بالأزهر إلى الدائرة المدنية المرتبطة بالسند الأساسى الذى ينبنى عليه المجتمع المدنى، وهو القانون والدستور اللذان هما مبدأ الدراسة فى كلية الحقوق؟ وهل كان احتجاج عميد الحقوق على المتظاهرين إشارة إلى احتجاج العقل القانونى للمجتمع المدنى على التطرف الدينى الذى يسعى إلى أن يستبدل بالدولة المدنية دولة دينية؟ وهل كان هذا التحويل المتعمد لشخصية الذهبى ودلالة مصرعه حيلة فنية خالصة، أم حيلة أريد بها إشارة الإدانة إلى المشكل السياسى الذى وقع خارج الرواية، والذى كانت تشير إليه أحداثها إشارة المثل إلى ممثوله؟

أيا كانت الإجابة، فإن حادثة اغتيال الشيخ الذهبى لعبت أكثر من دور داخل التمثيل السردى، فقد أشارت إلى واقع تاريخى بعينه على سبيل التذكير به، وذلك بطريقة المناوشة المباشرة التى لا تخلو من مراوغة، كما أن صياغة الإخبار بالحادثة سرديا كان بمثابة قراءة خاصة لدلالات ما حدث وسعى إلى تفسيره. ومن هذا المنظور، نطقت الصياغة تفسيرها بأكثر

من نبرة، وفى أكثر من اتجاه، ونجحت بوصفها وسيلة فنية أو حيلة روائية، حقق بها الروائى أكثر من هدف. هكذا، وصلت حادثة اغتيال الدكتور أبى الفضل عميد كلية الحقوق (الموازى الروائى للدكتور الذهبى الشيخ الأزهرى) بالأحداث إلى ذروتها، وكشفت عن النهاية التى انحدر إليها ابن البطل يوسف منصور، وعن الشرك الدامى الذى وقع فيه جهاز الأمن فى تلاعبه بمصائر أمثال حسن ابن يوسف منصور، وفى استخدامه عناصر التطرف الدينى التى انقلبت عليه.

وليس ببعيد عن الأحداث التاريخية (فى الزمن الخارجى الذى كتب فيه فتحى غانم رواية «الأفيال» وأشار بها إليه) الدور الذى قام به اللواء سعد الحوت مسؤول مباحث أمن الدولة فى ذلك الزمن، وهو دور يشير (على نحوٍ نفهم مراوغته) إلى جهاز مباحث أمن الدولة، ذلك الجهاز الذى كان يرأسه اللواء حسن أبو باشا الذى أصبح وزير داخلية بعد موت السادات، فى زمن الرئيس مبارك، والذى أبعده السادات عن جهاز مباحث أمن الدولة بعد مصرع الشيخ الذهبى، أو ما بدا على أنه فشل من الجهاز فى تتبع أوكار العنف الدينى، ووضع مجموعات التطرف تحت السيطرة الكاملة، والحيلولة بينها وارتكاب أفعال الإرهاب التى تهدد أمن الدولة. وبالطبع، لا تشير رواية فتحى غانم إلى

الحقائق الفعلية إشارة السرد التاريخى إلى الوقائع التاريخية، وإنما تشير إلى عالمها التاريخى بطريقتها الخاصة من حيث هى رواية، أو من حيث هى عمل فنى، فتستبدل بإشارة التعيين إشارة التمثيل، وبمسميات الوقائع والأشخاص التاريخية مسميات التمثيلات والأقنعة أو الكنايات السردية.

ومن هذا المنظور، يمكن أن تكون شخصية اللواء سعد الحوت، مسؤول الأمن السابق، والمتخصص فى مكافحة الجرائم السياسية أهم شخصية قابلها يوسف منصور، فى مصحة «الأفيال» التى فرّ إليها بعد فشله فى مواجهة مشاكله، وذلك من الزاوية التى كشفت للأب - يوسف منصور- عن الأسباب المتعددة التى دفعت الشباب بوجه عام، وابنه بوجه خاص، إلى التطرف الدينى، ومن ثم الالتحاق بتنظيمات سرية إرهابية، تبرر استخدامها للعنف العارى بتأويلات دينية، كما أبان له عن الكيفية التى يتم بها إعداد المتطرف، والعمليات العقلية التى يخضع لها، أو التدريبات النفسية التى يمر بها، بوصفها أساسا مهما فى آليات تحويل الشباب المتطرف نهائيا عن طبيعته الإنسانية السوية، وجعله إرهابياً كاملا، مستعدا لتنفيذ التعليمات الموجهة له دون تردد أو مناقشة، واغتيال الخصوم أو إزاحة المخالفين (الكفار) من الوجود بلا رحمة أو شفقة.

وتكشف البداية التى ينطلق منها اللواء سعد الحوت عن دوافع أجهزة الدولة (القمعية؟) فى الدخول إلى مناطق التطرف، واستخدامه فى المعارك التى تخوضها كل يوم فى العالم السفلى الذى يموج بتيارات متصارعة، حيث النشاط السرى المعادى الذى تواجهه أجهزة الدولة الأمنية بنشاط سرى مضاد. وإذا كان المثل يقول: لا يفلّ الحديد إلا الحديد، أو داونى بالتى كانت هى الداء، فإن منطق هذا المثل كان يدفع الأجهزة الأمنية للدولة إلى أن تضم إلى صفوف الجماعات المعادية للدولة أصناف الشباب القادرين على مواجهتها، وذلك من غير أى تدخل معلن من السلطة السياسية للدولة.

ولذلك عندما تلقَّى اللواء الحوت التعليمات (فى فترة من فترات الزمان الساداتى) بأن يدعم اتصالاته بالجماعات الإسلامية، استعداداً لخطة عمل جديدة، كان جاهزاً لهذه التعليمات، ومعدا نفسه لتنفيذها، فقد كان جهازه - فيما يقول - على اتصال بكل من لهم نشاط سياسى فى البلد أيا كانوا:

> «الشيوعيون بكافة أنواعهم واتجاهاتهم، الصينى والروسى والأوروبى والكوبى أشكال وألوان، فوضويين وبعثيين وقوميين وناصريين.. جمعيات دينية إسلامية.. قبطية... يهودية.. بهائية...

جمعيات نشاط ثقافى أو اجتماعى فى الجامعات.

فى النوادى. فى المقاهى. فى البيوت.. كله.. كله».

وقد كان للجهاز - كما يقول - عيون وأعضاء منضمّون إلى هذه التجمعات، قيادات تعمل لحساب جهاز أمن الدولة، وذلك من منطلق أن «أية جماعة يخطر ببالها أن تدخل فى موضوع السلطة والسياسة والحكم» فمهمته أن يكون بينها، يجمع المعلومات وينظم الأرشيف ويستكمل بيانات كل مجموعة، فإذا سئل أجاب وهو مطمئن، ورؤساؤه مطمئنون، بدورهم، إلى أن سعد الحوت مستعد وجاهز فى أى وقت.

هكذا، عندما طلبت القيادة السياسية (السادات) من سعد الحوت تدعيم اتصالاته بالجماعات الإسلامية، كان قد اتصل بها بالفعل، وعنده أخبارها بالكامل، وكان قد زرع بين جماعة «التقوى والتقية» (تسمية كنائية لتسمية واقعية، تدل على جماعات من مثل «التكفير والهجرة» التى مارست الإرهاب الدينى بالفعل) ضابطا من ضباطه، هو زياد الأسمر (تسمية أخرى كنائية)، لم يكن متدينا تماما، ولكنه كان نشيطا وذكيا وله طاقة كبيرة على العمل. ولم يكن اللواء سعد الحوت يستريح لشخصية زياد الأسمر، ولكنه كان مطمئنا إلى كفاءته، فقد كان قاسيا لا يرحم، فيه غلظة وميل إلى التسلط وممارسة الجبروت، وكان معتدا

بنفسه إلى حدّ الهوس. وقد نجح زياد الأسمر فى ممارسة طقوس الجماعة المتطرفة دينيا بمنتهى التشدد والتزمت، الأمر الذى جعله يترقى فى مدارجها التنظيمية ويغدو من القادة.

وفى أثناء ذلك، كان يمد قيادته بالمعلومات المطلوبة: معرفة أساليب جماعات التطرف فى الدعوة، كيف تختار الشبان، وأين يتم تدريبهم، وما يدور فى اجتماعات القيادة. وكانت القيادة تعرف أنه ضابط شرطة، ولكن ذلك لم يكن يحول بينها والترحيب به، وتقريبه، فقد انتهى عقلاء القيادة إلى أن انضمامه إليهم نصر كبير وأمل واعد، خصوصا بعد أن استطاعوا من خلاله التسلل إلى قيادة المباحث، الأمر الذى هيأ أذهانهم لوضع الخطط للاستيلاء على السلطة.

وكما أشرت من قبل، كانت المهمة الأولى لمثل هذه التجمّعات السرية التى تركتها أجهزة الدولة تتشكل تحت أعينها، مواجهة المدّ القومى للتيارات البعثية والناصرية واليسارية التى كانت معادية لنظام السادات وتوجهاته. وكان ذلك يعنى المصالحة والتحالف مع أعداء عبدالناصر التقليديين، والاستعانة بهم للقضاء على بقايا أنصاره وحلفائه الطبيعيين. ولذلك كانت تصدر التعليمات لزياد بأوامر من قبيل: الشيوعيون يدبّرون شغبا فى الجامعة، ويمهدون لجرائد حائط يكتبون فيها مقالات تهييج،

فيتحرك زياد (الذى أصبح مثالا روائيا لغيره) مع قيادة جماعته، وينقضّ أولاده على الشيوعيين والناصريين والقوميين بوجه عام، يحاصرونهم ويمزّقون جرائدهم، ويرهبون من يفكر فى مجرد السؤال عن أخبارهم.

وقد رحّبت الجماعة التى يقودها زياد بانضمام حسن ابن يوسف منصور إليها، ووجدوا فائدة كبيرة من ضمّه بسبب انتسابه إلى عائلة دينية كبيرة لها اسم لا يزال الناس يذكرونه، وهو ما يعطى طابعا خاصا للمجموعة التى استغلت قدراته الشخصية، ووجّهتها فى الاتجاه الذى يتوافق وأهدافها. ولم تكن هذه الجماعة هى التى سعت وحدها، هى أو غيرها، لجذب حسن وأمثاله، فقد كان الكثير من أمثال حسن جاهزين للالتحاق بالتنظيمات الدينية لأسباب متعددة. أولها تفكك الأسرة، وانحدار الحال بالوالدين إلى الدرجة التى تفقدهما احترام الأبناء المتمردين، جنبا إلى جنب تدهور أحوال المدرسة وفقدان احترامها واحترام من فيها، وشأن المدرسة شأن الجامعة، والمجتمع بأسره، حيث يشيع الفساد، فيفقد الشباب احترامهم للكبار، أولئك الذين إذا جلسوا بينهم وجدوهم يتشاتمون فيما يقول السرد الروائى، فلا يخرج حديث هؤلاء الكبار عن نطاق السرقات والرشاوى يتّهمون بها أصدقاءهم بمجرد أن يولوا لهم ظهورهم. والشاب الذى يتعرض لهذا التغير من حوله، يتمرد على

كل شيء، وينطلق لتدمير ما حوله، حتى لو اكتفى بتدميره فى خياله. وشيئا فشيئا، يفقد توازنه ويحاصره الضياع، ويتمنّى فى قرارة نفسه أن يستعيد أمنه واستقراره، والشعور بالحماية الذى يفتقده.

وهنا، يبدو العمل السرّى كأنه الحل، أو كأنه الخلاص برهبته والهالة الباطشة التى تحيط به: السرية والغموض، الاشتراك فى عمل مع آخرين مجهولين، الانصياع الكامل لأوامر قيادة عليا وتعليمات مجهولة بقرارات مقدسة لابد من احترامها. ولا تهاون مع من يخالف الأوامر. بطش وإرهاب؟! نعم. لكنه وضوح واستقرار، أبيض وأسود لا لفّ ولا دوران. وهذا هو ما استهوى الشبان وجذبهم إلى العمل السرى فيما يقول الروائى فتحى غانم من وراء قناع اللواء الحوت الذى يمضى مؤكدا أن:

«الشبان ينجذبون إلى العمل السرى من كل طبقة ومن كل بيئة. العمل السرى يرضى شعورهم بالمغامرة وأحلام البطولة والمخاطرة. والغريزة المنطلقة للمراهق تريد تحطيم كل شيء. ولكن فى الوقت نفسه وجدت بخبرتى أن الشاب من هؤلاء متعطش للطاعة العمياء. يبحث بأسنانه وأظافره وبكل طاقات روحه عن قوة يحترمها إلى درجة التقديس ويستسلم لها ويعيش فى كنفها».

تشكيل المتطرف

يستغل فتحي غانم شخصية اللواء سعد الحوت للكشف عن أسباب انتشار تنظيمات التطرف الديني التي استقطبت الآلاف من الشباب في بعض الأقطار العربية، وعلى رأسها مصر. وقد انتشرت هذه التنظيمات كالوباء في مصر، تحديدا، بعد كارثة ١٩٦٧، تلك الكارثة التي يصفها سعد الحوت بأنها هزيمة ساحقة، وخيبة أمل لا مثيل لها: سقطت هيبة الكبار. ضاعت الآمال. القوة الرهيبة المنتصرة تحولت إلى رماد في دقائق، سقط الناس في كابوس، أو استيقظوا من كابوس. وأفاق الشباب لأنفسهم، كما لو كانوا أفاقوا من خدعة أذلّتهم وأهانتهم، فانطلقوا، وراء قوى سرية، وانصاعوا لها ليتخلصوا من ذلّ الطاعة العلنية لمن قادوهم إلى الهزيمة. وكان ذلك بحثا عن سلطة جديدة، أو الارتباط بسلطة لم تنهزم، أو وصولا إلى سلطة تعوّض المهانة العلنية بأعمال سرية فيها بطش وانتقام واستعلاء، وفيها الإحساس بالقوة الذي يسترد للنفس المقهورة عزّتها وكرامتها.

والابن حسن يوسف منصور نموذج مثالي لهذا الشباب.

رفض سلطة البيت، وفقد احترامه لها، ورفض سلطة المدرسة والجامعة، وفقد احترامه للأساتذة، كما فقد احترامه لوالديه من قبل. وقاده الرفض العنيف إلى البحث عن بديل مثالى لما فقده. وكان بذلك مؤهلا تماما لمرحلة الاستجابة إلى مجموعات التأسلم السياسى، أو مجموعات التطرف الدينى. وهى المرحلة التى تتجاوب فيها الدوافع، وتتخلق داخل الشاب المتمرد، نتيجة تراكم أخطاء الأسرة وأنظمة التعليم والإعلام وفساد الحكم، وانكسار روح الأمة وسقوط مشروعاتها القومية الكبرى. وربما كان الأدق أن نقول استبدال المشروعات التى تنتسب إلى الله (الإسلام هو الحل) الواحد الأحد، الكمال الخالص والخير المحض، بالمشروعات التى تنتسب إلى البشر الناقصين الذين لا يخلون من مفاسد الناصريين أو القوميين أو البعثيين أو الماركسيين أو الشيوعيين أو الليبراليين.

ويمضى اللواء سعد الحوت، بعد ذلك، فى تعداد المراحل التى يمر بها الشاب، بعد أن يجاوز مرحلة الاستجابة، فالذين ينضمون إلى جماعة «التقوى والتقية» لهم درجات ومراتب. أولا: ينضم الشاب المستجد إلى المستجيبين، أى أولئك الذين يستجيبون لما يسمعونه من الدعاة، ثم يدخل الشاب بعد ذلك

مرحلة اللاصقين الذين أقسموا على الارتباط بالجماعة. وقد جاء فى التقارير السرية أن اللاصق حسن يوسف منصور انفصل عن أهله بمحض إرادته، وأنه لجأ إلى أحد زملائه اللاصقين، وطلب منه أن يأويه فى داره، فاتصل زميله بأحد «الفتيان» من ذوى الرتبة الأعلى وأخبره بالموضوع، فرفعه إلى القيادة التى بحثت الأمر، ووجدت أن حسن يوسف منصور قطع شوطاً يؤهله لأن ينضم إلى زمرة الفدائيين.

ويضيف اللواء سعد الحوت، (أو يضيف الروائى الذى يتوسل بالتخييل لتوصيل ما يراه من قبيل التحقيق) أن الشاب الجديد بالانتساب إلى جماعات التطرف لابد أن يمر بمراحل من الاختبارات التى لابد أن يجتازها ليرتقى فى درجات العضوية: يمر بامتحان التفرس أولا، حيث يفحصونه ويراقبونه فإذا وجدوه صالحاً، أى مستجيبا لا يكثر من المناقشة ولا يعترض على ما يسمعه، أو يضعه موضع المساءلة، ويتشوق إلى سماع المزيد، متلهفا - مثل حسن يوسف منصور - لاتِّباع من يرشده ويقوده، أدخلوه فى الاختبار التالى، وهو التأنيس، حيث يطمئنونه، ويهيئون له الجو الذى يستريح فيه. فهو دائما على حق، وهو ضحية الحياة فى هذه الدنيا الفاسدة، نتيجة ما لحقه من

مضايقات بسبب فساد أهله، وخروجهم على الدين القويم، فيقتنع الشـاب تمامـا أنه على حق وأهله على خطأ. هو الصـالح الذى يبـشـّـر بـالفـلاح لأنه لا يزال مـحـتـفظا بفطرته. أمـا أبوه وأمـه ومدرسته ومعلّموه وكل ما حوله من أهل وأقارب ومـجتمع - بكل ما فيه من مؤسسات مدنية وأحزاب وصحف وتليفزيون ودور سينما ومسارح وإذاعة - فهو الشر والفساد والتعفن وغضب الله على الكافرين.

ويشعر الشاب، بعد أن يتم غسيل مخه، أنه يقف قويا قادرا، متمسكا بالحق فى وجه الشياطين الذين يعيثون فى الأرض فسادا. ويتحصن بهذه القوى المعنوية التى تتصاعد داخله، واجدة فراغا فكريا تحتله، وخواء ثقافيا تشغله، فيركب الغرور الشاب، ويتعصب لما أصبح منطويا عليه فى تشكيله الأصلى.

وإذا زادت درجة الغرور عن حدّها، خصوصا فى التعامل مع أبناء المجموعة الأصولية الواحدة، يأتى العلاج على يدى أحد الدعاة من مرتبة أعلى، هى مرتبة الفتيان والفدائيين. وعادة، يكون هذا الداعى ذا خبرة بنفوس المراهقين، يتلذذ بممارسة

سيطرته النفسية على الشبان. ومهمته أن يستدرج المستأنس إلى الإحساس بأنه لم يفهم شيئا. وكلما فتح الشاب فمه ليقول كلمة، أو يدلي برأى، قال له الداعي: لا.. ليس الأمر كما تقول، أنت لم تفهم بعد. أمامك شوط كبير تقطعه قبل أن تدرك حقائق الأمور. ويظل الداعي يحفر الأرض تحت قدمي المستأنس إلى أن يسقط فى هوة الشك، ويهاجمه إحساس مخيف بالضياع، فينهار كأى مدمن فقد المادة التى تشرّب بها جسده، وتسمّمت بها دماؤه. لقد تعوّد على تلقّى التأييد لكل ما يقول والترحيب بآرائه، وأدمن الثقة بأصحابه اللاصقين والفتيان الذين أصبحوا المجتمع الذى ينتمى إليه، بل أهله الذين هم أقرب إليه من أمه وأبيه، فما الذى حدث حتى يحرم من كل هذا، ولم يعد لكلامه القبول القديم نفسه؟!

وتكون النتيجة بحث هذا الشاب عن من ينقذه، ويسعفه بما يعود به إلى مكانته فى الحظيرة التى يوشك أن يطرد منها. وعندئذ يتدخل الداعي وقد وصلت الأزمة فى نفس المتشكك إلى ذروتها، فيلقّنه التعاليم والتوجيهات التى تثبت أقدامه بين أعضاء الجماعة. ويتلقفها المتشكّك كما لو كانت وحيا مقدسا، نعمة تهبط إليه من السماء، أو نورا يهديه فى الظلام الدامى، ليعيد إليه ثقته بنفسه، ويعيد قبول جماعته له. فإذا تلقّى الشاب التعليمات بكل

اللهفة، وكل التصديق والتسليم، أدخلوه مرحلة التدليس فيقول له الداعي كلاما كثيرا لا يقبله العقل العادي، ولكن المتشكك يقبل كل ما يسمعه بلا مساءلة أو شك، فقد استسلم وخضع، وضاعت عن إرادته العقلية النقدية إلى الأبد، وأصبح مسلوب العقل والإرادة.

هكذا يدخل الشاب، العضو الجديد، مرحلة التأسيس لتثبيت عقيدة الجماعة في كيانه، وذلك لكي تصبح هذه العقيدة الهواء الذي يتنفسه، والماء الذي يشربه، والطعام الذي يأكله. وينفصل تماما عن كل ما له صلة بما كان عليه في الماضي، ومن ثم عن رابطة الدم والعادات والتقاليد التي ورثها من مجتمعه الفاسد. وينفصل عن الدين كما فهمه كل أهله وآبائه وأجداده، ويصبح كائنا مختلفا، خلع الماضي كما خلع الضرس الذي نخره السوس. وتكتمل عملية غسيل المخ المدروسة، مستعينة ببعض معارف العصر، لكن معتمدة بالدرجة الأولى على اتِّباع الخطوات التي استطاعت بها فرق الباطنية أن تسيطر على تاريخ الإسلام في إيران وترهب العالم الإسلامي لقرنين من الزمان قبل أن يدمّر هولاكو الدولة العباسية ويجتاح العالم الإسلامي كله.

ويلفت الانتباه في كل مونولوجات اللواء سعد الحوت على

هذا النحو، وفيما لا يتعارض وكونه شخصية روائية تقوم بدور القناع الذى يشير إلى نماذج موجودة بالفعل فى الواقع التاريخى الذى تشير إليه رواية «الأفيال»، وتصاغ بمعطياته، أقول يلفت الانتباه فى كل ما نعرفه من اللواء سعد الحوت أن المسافة بين التخييل الروائى والتوثيق الواقعى تتضاءل إلى درجة لافتة، وأن الشخصية الروائية المخترعة لا يصوغها الخيال إلا ليؤدى بواسطتها مجموعة من المعلومات غير الخيالية، وأن التخييل الروائى فى هذا السياق وسيلة فنية لمراوغة الرقابة من ناحية، وجذب انتباه القارئ إلى هذه المعلومات من ناحية ثانية، وتعرية تقنيات وآليات صياغة الوعى المتطرف من ناحية ثالثة وإبطاء إيقاع تعرف القارئ على هذه التقنيات والآليات من ناحية رابعة، وإردافها بما يكون دليلا على حضورها بواسطة نماذج روائية، نماذج لا تفارق النماذج الحياتية التى يعرفها القارئ أو يسمع عنها من ناحية أخيرة. ولذلك تتضافر صفات التخييل والتحقيق ومشاكلة الواقع والتمثيل فى وقت واحد. وتؤدى مراوغة الأقنعة دورها التمثيلى بملامحها الدالة على الواقع التاريخى الذى تنتسب إليه، خصوصا فى شروط علاقاته التى أنتجتها على هذا النحو دون غيره.

وعندما يقول اللواء سعد الحوت لبطل الرواية يوسف منصور - مختتما محاضرته عن تشكيل التطرف وتأسيس الوعى الإرهابى - إنه يصل ما يحدث من إرهاب الحاضر بإرهارب الماضى، ويكشف دروس التاريخ التى تعلمتها جماعات الإرهاب المعاصرة، فإنه يؤكد بذلك معرفة أجهزة الأمن بالتاريخ الذى يخدمها فى عملها الذى يتصل بالانضباط والعقاب، وأن هذه الأجهزة عندها تقارير فيها دراسات اجتماعية واقتصادية ونفسية وتاريخية، وتوظّف خبراء مكافحة الجرائم السياسية الذين لم يتركوا شيئا فى الحاضر ولا فى الماضى، وربما ما يحتمل تصوره فى المستقبل، من غير أن يدرسوه.

وعند هذه النقطة، يمكن أن يثور السؤال الطبيعى عن طبيعة عمل هذه الأجهزة، وعن مدى نجاحها فى أداء عملها. وتأتى الإجابة متضمنة فى تجاوب العلاقات السياقية للقص. إنها أجهزة تعمل لخدمة سلطة قائمة، سلطة دولة تسلطية لا تسعى إلا إلى حماية نفسها، وأجهزتها تشبهها فى أنها لا تعمل إلا لحماية نفسها، سواء فى تبعيتها الذاتية، من حيث هى بنية قمعية تشكّلت لها آلياتها المستقلة ومصالحها الخاصة، أو تبعيتها لدولة تسلطية يمكن أن تحل محلها دولة تسلطية أخرى، أو مغايرة،

خصوصا في تعاقب آليات الاستبداد الذي يجعل من نقيضه شبيهه ما ظل محافظا على الآليات نفسها. والغاية تبرر الوسيلة في هذا النوع من غائية الوظيفة، فكل شيء مباح، وكل قيمة مهدرة، أما تحقيق العدل أو حماية الحرية أو تقبّل الاختلاف أو احترام الإنسان، فكلها صفات تنتسب إلى عالم آخر، مختلف تماما عن العالم الذي أنتج «الأفيال» وضحايا «الأفيال» في الوقت نفسه.

هل يمكن والأمر كذلك - وفي علاقات عالم «الأفيال» وشروطه - أن يحارب يوسف منصور من أجل استرداد ابنه؟ الإجابة بالنفي، فأي محاولة من هذا النوع محكوم عليها بالفشل مسبقا فالأب الذي يريد إنقاذ ابنه هو أول المسؤولين عن ضياعه، وهو نفسه متواطئ مع أحد الأجهزة الأيديولوچية (الإعلام) للدولة التي اصطاد أحد أجهزتها القمعية الابن لاستخدامه فيما حسبه هذا الجهاز مصلحته الخاصة. ويعني ذلك أن الابن ضحية الأسرة وضحية السلطة بأجهزتها الأمنية، قبل أن يكون ضحية جماعات التطرف، والإرهاب الذي مارسته هذه الجماعات هو أفعال عنف موازية لأفعال العنف التي تقترف إثمها الأجهزة القمعية للدولة التسلطية.

ولذلك لا نستطيع أن نفلت نبرة السخرية التى يؤديها العمل الروائى فى بعض أحواله. ومن ذلك عبارات التنكيت التى يتبادلها «الأفيال» خلال لعبهم، أو انقسامهم ما بين لعبة الكروكيه ولعبة الدومينو، وذلك نفسه فعل من أفعال السخرية، يكتسب دلالة لافتة حين تتحول عبارات التنكيت إلى تبكيت يناوش كل شىء. وأضيف إلى ذلك سخرية الموقف التى تنطق الكثير على نحو مباشر أو غير مباشر بواسطة مفارقات السرد الدالة. وغير بعيد عن ذلك اعترفات الأفيال، خصوصا عندما تلفتنا إلى دلالة النبرة الذاتية فى كلام اللواء سعد الحوت أو كلام يوسف منصور. أما الأول فيحدّثنا عن مفارقة رغبته فى عقاب الضابط الأسمر الذى قام هو بعقابه، عاكسا الوضع، وكان ذلك بعد أن وقع الضابط الشاب فى غواية القوة، فحوّل كل شراسته وقسوته الشيطانية إلى استخدام جماعة التطرف الدينى للاستيلاء على السلطة التى كان منها، والتى يريد أن يحتل مكانها. وأما الثانى ففى توهمه إمكان إنقاذ ابنه بعد أن أسهم فى ضياعه إلى الأبد.

وواضحة نبرة السخرية نفسها فى أحاديث «الأفيال» الآخرين إلى يوسف منصور بعد أن عرف دور أجهزة الأمن فى صنع مأساة ابنه، الأمر الذى أثار غضبه، ودفعه إلى التفكير فى

مواجهة الدولة نفسها لاستعادة ابنه، وهى رغبة تسخر منها فاطمة هانم الشريف حتى من قبل أن تسمعها من يوسف الذى تصدمه بأنه لا يشبه أباه، ولا يمتلك قدرته أو جسارته، شأنه فى ذلك شأن ميرزا الذى يقول ليوسف صراحة:

«تعتمد على رجل شرطة لتواجه مسؤولية الشرطة عن القبض على ابنك؟! أنت كمن يريد أن ينقذ نفسه من النار بإلقاء نفسه فى النار.. ليس هذا هو الأسلوب الذى تتحرك به. أنت لست قوة حتى تصارع من هم أقوى منك آلاف المرات».

منمنمات تاريخية

منمنمات تاريخية

المنمنمة هى التصويرة الدقيقة فى صفحة أو بعض صفحة من كتاب مخطوط. وهى مشتقة من الفعل «نَمَّ» الذى يفيد معنى الإظهار والإفشاء والإبانة والكشف، ومنها «النَّمَّة» وهى لمعة البياض فى السواد، أو لمعة السواد فى البياض. و«النمنمة» هى النقش والتصوير، وهى كتابة الريح على الرمل والماء، حين تترك الريح عليها أثرا شبه الكتابة، وهى الكتابة الدقيقة المتقاربة السطور على أوراق المخطوط. وعندما تقترن «المنمنمة» بالصفة «تاريخية»، فى مسرحية سعد الله ونوس «منمنمات تاريخية»، فإنها تضيف إلى معنى الزينة والزخرفة المأثور خاصية الكتابة التى تختزل التاريخ فى حضورها، وتنقشه على صفحاتها، والتى تلفت الانتباه إلى حضورها الذاتى وعلاقات صفحاتها فى الوقت نفسه. هكذا تشد «المنمنمة» الأعين إلى حضورها الذى يفرض على العين بطء الإيقاع فى تطلعها إلى التفاصيل الدقيقة، ويفرض على الذهن التأنى فى تفسير دلالة النظرة التى تتشكل خلال فعل التحديق الذى هو نقيض اللمحة الخاطفة، والذى يكتسب خاصيته من طبيعة موضوعه المنمنم.

ويستغل سعد الله ونوس هذه الخاصية المقترنة بالنمنمة، ويكتب مسرحيته بما يشد الأعين إلى ما تنطوى عليه من «منمنمات تاريخية»، فيبطئ إيقاع الالتقاء بحضور التاريخ، ويسمّر العين والذهن أمام التفاصيل الصغيرة، غير البارزة، من تدافع القرون، وينقشها على الصفحة (أو على خشبة المسرح فيما بعد) بما يلفت الانتباه إليها من حيث هى دال مزدوج، يومئ إلى حضوره الذاتى فى الوقت الذى يومئ إلى حضور خارجى، ويشير إلى الزمن الماضى وإلى الزمن الحاضر. وكما تتوقف العين إزاء أدق التفاصيل فى حضورها المتعين وعلاقاتها المتعددة، ما بين دوال التاريخ المكتوب وكتابة التاريخ، يدرك الذهن أصغر الوقائع فى ضوء جديد، ويلتقط من سياقاتها المُدْرَكة معانى متعددة الأبعاد، سواء على مستوى الزمن الذى تنتسب إليه «المنمنمات» فى الماضى، أو على مستوى الكيفية التى تتشكل بها فى اللحظة الحاضرة لإدراك حضورها الذاتى، أو على مستوى الزمن الحاضر والزمن والمستقبل فى توازيهما الذى تومئ إليه المنمنمات بما تصوغه من عناصر الزمن الماضى.

هذا التعدد فى أبعاد الزمن ومستوياته يرتبط بالكيفية التى يعالج بها سعد الله ونوس التاريخ فى هذه المسرحية، فأحداث التاريخ ليست مجرد أقنعة أحادية البعد، ينطق الحاضر

من خلالها، مهما صغرت أو دقّت. وليست العودة إلى التاريخ مجرد بحث عن وقائع لإسقاط الحاضر بما يحيل الماضى إلى مجرد مرآة تنعكس عليها أحداث الحاضر، دون أن تشغل المرآة الانتباه إلى حضورها الذاتى من حيث هى مرآة. التاريخ، هنا، حضور متعين فى الزمن، صراع قوى محددة، ومجموعات متفاعلة. والكشف عنه كشف عن الماضى فى سياق علاقاته الخاصة، ولكن بما ينطوى على تعدد الدلالة التى تعنى تعدد مستويات الدال. ولذلك تتخذ منطوقات المتمنمات التاريخية، فى مسرحية سعد الله ونوس، طابعا بنائيا وظيفيا، يجعلها أقرب إلى «الاستعارة بالكناية» لو استخدمنا المصطلح البلاغى القديم، حيث تمتزج الاستعارة بالكناية، من حيث هى دال أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه.

وإذا انتقلنا من لغة التجريد البلاغى إلى لغة التعين الدرامى قلنا إن ما تنطوى عليه مسرحية سعد الله ونوس من «متمنمات تاريخية» تشير إلى ثلاثة أبعاد للزمن. بعد الزمن التاريخى للماضى الذى تنقشه المتمنمات، وتختزل به سبعة أشهر على وجه التقريب، من الزمن الماضى الذى يبدأ من شهر محرم وينتهى فى شهر رجب من سنة ثلاث وثمانمائة للهجرة. وهى السنة التى سقطت فيها دمشق أمام جحافل تيمور لنك، أثناء

حكم الخليفة أمير المؤمنين المتوكل على الله والسلطان الملك الناصر زين الدين أبو السعادات فرج بن برقوق. والأول اسم بلا صفة. والثانى غلام تولى الحكم سنة إحدى وثمانمائة للهجرة بعد وفاة أبيه السلطان برقوق. ولم تزل أيامه كلها كثيرة الفتن والشرور والغلاء والوباء، وطَرَقَ بلاد الشام فيها تيمور لنك فخربها كلها وحرقها وَعَمَّها بالقتل والنهب والأسر، حتى تَفَقَّد منها جميع أنواع الحيوان. وتمزّق أهلها فى جميع أقطار الأرض، فيما يقول المقريزى فى كتاب «المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار». وتلتقط مسرحية سعد الله ونوس من هذا الوصف العام التفاصيل الصغيرة التى تنمنم بها البناء المسرحى، ما بين ثلاث رؤى للعالم، مأساة سقوط الشام أمام القوة العاتية لتيمور لنك منذ ستمائة وإحدى عشرة سنة.

وتتجسد الرؤية الأولى فى أفكار الشيخ برهان الدين التادلى، رجل النقل الذى يعادى أهل العقل، ويعاقب كل من يميل إلى مقالاتهم، والذى يرى فى المغول عقابا من الله لخلقه الذين تفشت فيهم مقالات الملحدين، فيدعو الناس إلى أصولية النقل التى تنجيهم من غواية العقل، وإلى الجهاد الذى ينجيهم من محنة المغول، فيظل - رغم استشهاده - صورة أخرى من القاضى برهان الدين بن مفلح الحنبلى.

أما الرؤية الثانية فتجد معادلها فى أفكار ولى الدين عبدالرحمن ابن خلدون (صاحب المقدمة الشهيرة) رجل العلم الواقعى الذى لم يعرف من قوانين الأحداث ومجراها سوى أن وصف الغروب الشامل والشهادة عليه هو الممكن الوحيد لرجل العلم الذى لابد أن يفيد من القوة الجديدة التى تكتسح العالم. ولذلك مال ابن خلدون إلى رأى القضاة والفقهاء الذين اجتمعوا بمدرسة العادلية واتفقوا على طلب الأمان من تيمور لنك، وشاوروا فى ذلك نائب القلعة، فأبى عليهم ذلك ونكره، فلم يوافقوه. وخرجوا إلى الغازى الذى اتفقوا معه على فتح المدينة، وتبعهم ابن خلدون الذى رأى فى تيمورلنك سلطان العالم وملك الدنيا الذى لم يظهر مثله فى الخليقة منذ عهد آدم.

وتتبنى الرؤية الثالثة على أفكار آزدار نائب القلعة، الجندى الذى يرفض الاستسلام، ويختزل وجوده فى حماية النظام الذى يعرفه دون أن يحلم بنظام جديد. ولكنه ينظر إلى عمله من منظور نقلى تسلطى، منظور يجعل منه موازيا آخر للتادلى وابن مفلح فى عدائهما لحرية العقل، فيرفض إطلاق سراح الشيخ المعتزلى المسجون، أو حتى الاستعانة به فى جهاد الغزاة الكافرين، ويرفض معاونة من اختلف مع السلطان فى الرأى، فعقليته العسكرية النقلية لا تعرف حق الاختلاف أو التسامح فيه.

وما بين هذه الرؤى الثلاث، وفى موازاتها، يتحرك علماء وأعيان وتجار يبحثون عن المناصب والوجاهة والغنيمة، فينتهى الأمر بالجميع إلى كارثة السقوط أمام جحافل المغول التى مَكَّنَ لها طوفان الفساد فى الداخل. فالهزيمة تبدأ دائما من الداخل. وقد بدأت من اندفاعة الطوفان الفاسد الذى لم يقدر على مواجهته أمثال الشيخ جمال الدين بن الشرائجى الذى آمن بحرية الإنسان وقدرته على صنع مصيره وإبداع حياته، كما آمن بالعدل الإلهى الذى لا يرضى لعباده الفقر أو الذل. وكان من الطبيعى أن يحرق كتبه قضاة دمشق الأربعة، وأن يسجنوه فى القلعة.

وتتجسد دلالات هذا البعد التاريخى للزمن الماضى بواسطة الصراع الذى يحدث بين الرؤى الثلاث من ناحية، وبين الشخصيات المرتبطة بهذه الرؤى على مستوى السلب والإيجاب من ناحية ثانية. وتتكثف الحركة الدرامية وتتوتر ما بين الثنائيات المتقابلة التى تقمع أطرافها الأولى أطرافها الثانية، فى حركة تنتهى بالجميع إلى الكارثة. هكذا قمع أهل النقل صوت العقل فى مجالات المعرفة الدينية ومجالات المعرفة بالواقع على السواء. وتَغَلَّب رجل العلم (الذى يسجن التاريخ فى قوانين حتمية، ويقصر مهمته على تفسير العالم) على نقيضه الذى أكّد دور البشر فى

صنع التاريخ ودور العلم فى تغييره. وَفَرَضَ رجل الفكر الذى آمن بالحفاظ على النظام القديم منطقه على الثائر الذى حلم بأن نظاما جديدا سيولد من مخاض المحنة. وسرق التاجر الذى تحالف مع علماء الدراهم والدنانير أقوات الفقراء وأعراضهم. وَخَسِرَ المتمرد قضيته حين أضاع وعيه بالعالم، ولحقه قرينه من أهل العلم حين وشى بنظيره. وأضاع التاجر الصغير ما ملكه فى حرصه الصغير على العالم. وباع الأب ابنته. وضحى التاجر بابنه. وتحولت الضحايا إلى صورة من جلاديها، فحق الدمار على الجميع، وانطلق إعصار التتار الذى يتزعمه تيمور لنك ليفرض نظاما جديدا.

هذا العالم التاريخى الذى ينتمى إلى الزمن الماضى فى مطلع القرن التاسع للهجرة، حيث انتصر النقل على العقل، والظلم على العدل، والتسلط على الشورى، وفلسفة التبرير على فلسفة التغيير، هو عالم كنائى فى آخر الأمر. أعنى أنه عالم المقصود فيه معناه ولازم معناه على السواء. ولذلك تزدوج دوال هذا العالم فى إشارتها التاريخية التى تصدق الدلالة على مطلع القرن التاسع الهجرى فى الوقت الذى تومئ إلى دلالة موازية فى القرن الخامس عشر للهجرة، وتتحرك بالقارئ – المشاهد إلى استنتاج أوجه الشبه بين الماضى والحاضر، وتدفع به إلى أن يملأ

ثغرات النص بما يؤكد إسهام الماضى فى وعى الحاضر، وإسهام الحاضر فى وعى الماضى، وذلك فى عملية يتحول فيها ناتج الوعى بالطرفين إلى معرفة ترهص بالمستقبل.

وأتصور أن تعدد الأبعاد الزمنية التى تشير إليها هذه المنمنمات هو المسؤول عن ازدواج مستويات الأداء الدرامى فى نص المسرحية. إن صوت «المؤرخ» الذى يؤكد حضور التناص مع كتب التاريخ القديم، فى علاقات البناء الدرامى، توازيه النمنمة التى تحيل الإجمال إلى تفصيل، والتى تتخذ من كلمة «تفصيل» نفسها عناوين للمشاهد التى تعقب صوت المؤرخ القديم وتُمَهِّد له فى الوقت نفسه. وما بين النمنمة الأولى والثالثة، وتتكون كلتاهما من ثلاثة عشر تفصيلا، يتقابل رجل الدين مع رجل العسكر، وتتوسط المنمنمة الثانية التى تتكون من ثمانية تفصيلات ما بين «الهزيمة» و«المجزرة». أعنى التوسط الذى يبرر «محنة العلم»، ويردد أصداءها، ويذكرنا بضحاياها فى التفصيل الختامى الأخير الخاص بالشيخ جمال الدين الشرائجى، حيث تتسمّر أعيننا على رجل العقل، رمز الاستنارة، مرفوعا على صليب، محكوما عليه بالإعدام من الجميع، فلا تختلف حوله أطراف الصراع على ما بينهم من الحرب وسفك الدماء، ونتذكر ما قاله وهم يجرونه إلى سجنه: ما أتعس حالنا إذا كان علماء الأمة يسمون الاجتهاد والعلم كفرا.

وكما يزدوج صوت المؤرخ والتفصيل فى بناء الحدث الدرامى الذى يراوح بين الاثنين، يزدوج صوت الأداء، ويتحول الممثل إلى مُشَخِّص يتقمص الشخصية ويتباعد عنها فى الوقت نفسه. ينطق الدور الذى يجسّد الماضى المتخيل، ثم يبتعد عن الدور ليجسّد الحاضر الذى يُعَلِّقُ على الفعل الماضى الذى حدث فى السنة الثالثة من القرن التاسع الهجرى، فيغدو قناعا لنا، أو قناعا للمؤلف، أو مجالا للكشف عن الفكرة ونقيضها بما يثرى الصراع ويُعَدِّدُ مستوياته. وما يحدث على مستوى الأداء التشخيصى لأدوار الشخصيات المنمنمة يحدث على مستوى أداء صوت المؤرخ القديم، حيث يباعد المشخّص بينه ودور المؤرخ، ليؤكد أننا لا نستطيع أن نكون محايدين، ونحن نتهيأ لمشاهد الرعب القادمة، ولا نستطيع أن نسرد الوقائع دون شىء من التعاطف وقليل من الحس الفاجع.

وإذا كان هذا الازدواج يولِّدُ الحيوية، ويضيف إلى التوتر الدرامى بعدا جديدا، ويجعل من حوار الشخصيات حوارا حول زمانين، وفى زمانين، لا زمن واحد، فإنه يمنع المتلقى من الاستسلام المخدر إلى وجهة نظر أو رؤية بعينها فى النص، أو التقوقع فى زمن دون آخر، فيبقى على يقظته ووعيه النقدى إزاء كل وجهات النظر المختلفة والرؤى المتناقضة، والأزمنة المتوازية أو

المتقابلة، ويؤكد حضوره بوصفه طرفا فاعلا فى التأمل والاختيار والحكم، ولكن فى شىء من الاستفزاز اليقظ، وكثير جدا من الحس الفاجع، ذلك لأن الازدواج - كالتعدد - يناقل الوعى ما بين الحاضر والماضى، فيوقظ فيه أسئلة المستقبل الذى يبدو مخيفا فى هذا الذى نقشه سعد الله ونوس فى وجداننا من «منمنمات تاريخية».

حين ينهزم العقل

لا نخطئ كثيرا لو قلنا إن الصراع فى مسرحية «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس هو، فى مستوى من مستوياته المتعددة، صراع قضاة مذاهب وعلماء فى القرن الثامن للهجرة، وهو صراع يوازى صراعا مشابها نعيشه إلى حد ما، وببعض الاحتراز، فى القرن الخامس عشر للهجرة. هذا الصراع هو صراع العقل مع النقل، الاجتهاد مع التقليد، التسامح مع التعصب، الشورى مع التسلط، صراع يدور بين من يؤكدون قدرة الإنسان الخلاقة فى ممارسة فعله الاجتماعى، واختيار نظامه السياسى، وصياغة معرفته الإنسانية، ومن ينفون عنه هذه القدرة ليتركوه أسير الطاعة والإذعان، فى مجالات الفعل الاجتماعى والأنظمة السياسية والمعرفة الإنسانية. وهو صراع بين نظرتين متناقضتين، اقترنت الأولى بلحظات الصعود التاريخى، حين انطلق العقل العربى يصوغ أفقا من التقدم الإنسانى الذى أفادت منه البشرية كلها. واقترنت الثانية بلحظات الهبوط والانحدار، حين انكفأ هذا العقل على نفسه، واستراب فى قدراته، وعجز عن مواجهة نقائضه، فانتهى إلى معاداة وجوده وتدمير نفسه بنفسه.

وقد ارتبطت النظرة الأولى، فى ازدهارها، بمناخ التسامح وحق الاختلاف والمجادلة بالتى هى أحسن، وكانت قرينة الحاكم العادل الذى يرعى مصالح الجماعة، ويسوس أبناءها سوس الرحمة، ويعمل على تحقيق الخير لأبناء الأمة، والدفاع عنها، وقيادتها إلى النصر على أعدائها بواسطة الشورى التى لا تنفى حق الاختلاف والتى تحقق الوحدة التى تقوم على التنوع. واقترنت هذه النظره برجل الدين الذى فتح باب الاجتهاد على مصراعيه، ليكون الاجتهاد أداة لحلم التقدم، وسبيلا إلى تحقيق نهضة الأمة، وصياغة مصالحها المتغيرة. وكانت النظرة الثانية على النقيض من الأولى، فى تسلطها، قرينة المستبد الظالم الذى لا يرعى مصالح الجماعة، ويُقدِّم عليها مصالحه الخاصة، ويسوس الأمة سوس الأنعام، مميزا بين طوائفها، نافيا عن المخالفين له حق المواطنة، كأنه الوجه الآخر من المتعصب الذى يخرج المغايرين له من حظيرة الدين، لأنه لا يقبل خلافا فى الرأى أو مغايرة فى الفهم، أو تعددا فى التأويل، ويرى فى التقليد والتصديق والطاعة ولزوم الجماعة علامة الهداية المنجية من ضلالة الاجتهاد ومضرة الابتداع.

ولأن مسرحية سعد الله ونوس مسرحية تدين عصرها الذى تومئ إليه، على سبيل التضمن واللزوم، بما ينطوى عليه

هذا العصر من مخاطر التقليد التى تهدد حرية الاجتهاد، ومن تعصب النقل الذى ينفى تسامح العقل، فإن المسرحية تختار منمنماتها التاريخية من لحظات السقوط الفاجع، حيث سنة ثلاث وثمانمائة للهجرة التى اجتاج فيها تيمور لنك دمشق الفيحاء، بعد أن ساعده علماء النقل فيها على الدخول إليها، وذلك عندما تحالف هؤلاء العلماء مع تجار الزور وحكام الجور، وتآمروا جميعا على العامة الذين حَرَّموا عليهم أحلام العقل والعدل والحرية.

وتبدأ المسرحية منمنماتها التاريخية فى مفتتح شهر محرم، مفتتح كوارث سنة ثلاث وثمانمائة، حين ارتفع سعر القوت إلى ما لم يعهد من قبل، فأعجز العامة، وأطلقهم عراة جائعين سائلين فى الطرقات والجوامع، وذلك فى الوقت الذى استقر القاضى نور الدين ابن مكى الدميرى قاضى قضاة المالكية عوضا عن القاضى ولى الدين عبدالرحمن بن خلدون على مال وعد به السلطان. ولم يستمر القاضى الجديد سوى أسبوعين تقريبا، فسرعان ما عزله السلطان، وأعاد ابن خلدون الذى سرعان ما عزله مرة أخرى. وتأتى الأخبار من دمشق بكسرة العسكر الشامى وسقوط مدينة حلب فى يد تيمور لنك الذى فعل من الأفعال الشنيعة ما تشيب له النواصى، ونودى فى دمشق

بالتحول إلى المدينة، والاستعداد للعدو، فاختبط الحال، وعظم ضجيج الناس وبكاؤهم. وتواردت الأخبار أن نائب السلطان هَمَّ بالفرار من دمشق، فردَّه العامةُ ردا قبيحا. واستعد الجميع فى مصر لمعركة الدفاع عن دمشق.

وتأخذ النمنمة التاريخية تفاصيلها التى يستهلها صوت المؤرخ القديم، فى مسرحية سعد الله ونوس، ونستمع إلى نقول متناصة من كتاب «بدائع الزهور فى وقائع الدهور» للمؤرخ محمد بن أحمد بن إياس الحنفى على وجه الخصوص.، ولا نغادر هذه النقول إلا لإكمال نمنمة التناص بما هو متاح فى تواريخ العصر وتراجم رجاله، من مثل ما كتبه ابن حجر فى «إنباء الغُمْر» والمقريزى فى «السلُوك» وابن تغرى بردى فى «النجوم الزاهرة» والسخاوى فى «الضوء اللامع» وابن العماد فى «شذرات الذهب». وما ينطقه المؤرخ القديم نقلا عن ابن إياس، فى نمنمة سعد الله ونوس، يطلق فاعلية شبكة من السياقات المتناصة التى تضعنا فى حضرة عالم تاريخى، متعدد الأبعاد والإشارات، يستند فيه التعصب إلى الاستبداد، ولا يختلف فيه رجل الدين مع رجل التجارة أو رجل الحكم، فالجميع يستبدلون الذى هو خير، من مصالح الأمة الباقية، بالذى هو أدنى من مصالحهم الذاتية الزائلة.

ولكن علاقات التناص تتبنى على نحو متميز، يبرز دلالة الدور التاريخى الذى قام به غلاة النقل من الحنابلة والمالكية والشافعية على السواء، أعنى الفقهاء من أمثال برهان الدين التادلى (بالمثناة الفوقية وفتح المهملة، نسبة إلى تادلة من جبال البربر بالمغرب) قاضى المالكية فى دمشق الذى توفى عن إحدى وسبعين سنة، يوم الثلاثاء الثامن عشر من جمادى الأولى من سنة ثلاث وثمانمائة، فى الحرب مع تيمور لنك. وكان ثابت اليقين، شجاعا، جريئا، فيما يصفه ابن حجر وابن إياس والسخاوى وغيرهم من مؤرخى العصر. وكان شديدا على أهل العقل، لا يتردد فى تعزير أو سجن من يراه ميالا إلى مقالاتهم.

ويوازيه فى العداء للعقل تقى الدين أبو اسحق إبراهيم بن محمد بن مفلح شيخ الحنابلة وقاضى قضاتهم. وقد خرج إلى تيمور لنك، وسعى فى الصلح معه، متشبها بابن تيمية حين صالح قازان ملك التتار، وأخذ منه الأمان لدمشق وأهلها فيما يقول ابن كثير الدمشقى فى تاريخه المعروف باسم «البداية والنهاية». وقد حاول ابن مفلح تقليد ما فعله ابن تيمية، وقام بدعوة أهل دمشق إلى الصلح مع تيمور، ودعا له، وأعلن الحرب على من يقاوم الصلح معه، وأكثر التردد على تيمور إلى أن خذله، فعاد بحسرته لم يغنم شيئا، ومات بأرض البقاع، بعد حريق دمشق، فى أواخر

شـعـبـان من سـنة ثلاث وثمـانمـائة. ويروى عنـه ابن العـمـاد، فى شذرات الذهب، هجومه على المعتزلة ودفاعه عن النقل والتقليد فى حضـرة تيمور لنك الذى مال إليه (لارتبـاط النقل والتقليد بعقلية الاستبداد) وتكلم معه فى الصلح قبل أن يغدر به.

وفى موقع حماة النقل والتقليد من المالكية والحنابلة، وقف علمـاء آخرون من أمثال شمس الدين النابلسى الحنبلى ومـحيى الدين ابن العز. وهم علمـاء جامدون، لعبوا دورهم الرمزى - فى المنمنمات - بما يوازى الدور التاريخى للمتعصبين من أهل النقل والتقليد الذين لم يترددوا فى تكفير المختلفين عنهم فكريا، وإيقا ع العـقـاب عليـهم بمـا شـمـل حـرق كـتـبـهم وسـجنهم وتعـذيبـهم، واضطهاد المتعاطفين معهم، وذلك فى المدى القمعى المعادى للعقل والعقلانية وقد شـهد التاريخ العربى وقائع قمعية مـخزية معادية للعقل والعقلانيـة. وكان ذلك فى السياق التاريخى الذى تصـاعدت آليات تعصبه، فى معاداة العقل والعقلانية، مع تأليف الغزالى كتابه «تهافت الفلاسفة». وهو السياق الذى حرقت فيه كتب أمثال ركن الدين عبد السلام بن عبد الوهاب المتوفى سنة ٦١١، حفيد المتصوف الحنبلى عبد القادر الجيلانى. وقد أحرقت هذه الكتب فى نار عظيمة أمام مسجد مجاور لجامع الخليفة، وجلس القضا والعلمـاء المعادون للعقلانيـة، ومن بينهم ابن الجـوزى، على سطـ

المسجد، يشرفون على عملية الحرق التى تجمع حولها عدد كبير من الناس وقفوا أمام المسجد فى صفوف. وكانت هذه الواقعة مثالا على غيرها الذى ظل يتكرر على امتداد التاريخ العقلى الجامد فى بطشه بدعاة العقل.

وإذا عدنا من السياق التاريخى إلى موازياته الرمزية - فى المنمنمات - وجدنا ضحايا القمع الذين يبرزون فى مواجهة الحراس الجامدين للتقليد والاتّباع. وفى المقابل من هؤلاء جميعا، فى مسرحية سعد الله ونّوس ينهض بعض الشافعية الذين حاولوا إعمال العقل.

وتبرز علاقات التناص اثنين منهم فى دلالة الحضور التاريخى والصلة المعرفية. أولهما جمال الدين عبدالله بن إبراهيم بن خليل البعلبكى الدمشقى المعروف بابن الشرائحى الشافعى. وثانيهما إبراهيم بن محمد بن راشد برهان الدين الملكاوى الدمشقى الشافعى. وقد قرأ الثانى على الأول فى الخامس عشر من المحرم لسنة ثلاث وثمانمائة كتاب «الرد على الجهمية» لعثمان الدارمى، فحضر عندهما زين الدين عمر الكفيرى، وأنكر عليهما وشنَّع، وأخذ نسخة من الكتاب، وذهب بها إلى قاضى المالكية التادلى، فأغلظ القول للملكاوى، وأمر بتعزير جمال الدين

الشرائحى وضربه والطواف به، وطلبه بعد جمعة لكونه بلغه عنه كلام أغضبه فضربه ثانية، ونادى عليه، وحكم بسجنه.

وقد حدثت واقعة القراءة، تاريخيا، بعد حوالى أسبوع من وصول خبر نزول تيمور لنك سيواس وقتل جماعة كثيرة من أهلها، واقترابه من حلب التي فتحها بعد ذلك بحوالى شهر، فنهبها وقتل أهلها فى الحادى عشر من ربيع الأول سنة ثلاث وثمانمائة. وقد قيل إنه كان يحفر للناس حفائر يدفنهم فيها وهم بالحياة، ويحرق الناس بالنار، ويحصد الضحايا بكل سلاح، حتى صارت الرمم طول القامة، والناس تمشى فوقها، وعمل من الرؤس منائر عدة مرتفعة، وجُعِلَتْ الوجوه بارزة يراها من يمر بها فيما يقول ابن إياس. وبدل أن يلتفت فقهاء النقل إلى الخطر الداهم، ويكفوا عن تكفير بعضهم البعض، وعن وصم مخالفيهم بالخروج على الملة، استمرت عقلية التعصب التى ينسج من وقائعها سعد الله ونوس تفاصيل منمنمات التناص فى مسرحيته، ومنها التفصيلة الرابعة ضمن المنمنمة الأولى من المسرحية على وجه الخصوص.

ففى هذه التفصيلة، تحديدا، يدفع رجلان معممان الشيخ جمال الدين الشرائحى (كذا فى كتب التاريخ المطبوعة وليس «الشرائجى» الموجودة فى طبعة المسرحية الصادرة عن دار

الهلال- القاهرة) إلى حلقة العلماء، وأحد المعممين يحمل كيسا من الكتب المخطوطة هى جسم الجريمة التى ارتكبها الشرائحى وأداتها. ويعلن التادلى (وليس «التاذلى» التى وردت فى طبعة دار الهلال) تهمة التخليط فى الدين، ويُثَنِّى عليها ابن النابلسى الذى يتوه فى المسائل ويستحل الأوقاف، ويؤكد تهمة الكفر والزندقة والإلحاد على فقيه مسلم لا لشىء إلا لأنه يخوض فى القدر، ويقرأ كتب المعتزلة (مجوس الأمة) و(الكفار) من المتكلمين والفلاسفة، من أمثال «الرد على الجهمية والمجبرة»، و«المغنى فى علوم التوحيد»، و«فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال».

وما أشبه التادلى وابن النابلسى وابن مفلح وابن العز الذين يجمعون على تكفير الشرائحى ببعض من نراهم بين ظهرانينا، صباح مساء، يكفرون أخوانهم المسلمين، لا لشىء سوى أنهم يؤمنون - مثل الشرائحى - بأهمية العقل حجة الله على خلقه، ويرون فيه أداة الاستنارة التى تفضى إلى أكمل مراتب المعرفة، وينظرون إلى حرية الإنسان وعقله بوصفهما شرط التكليف، فالله سبحانه وتعالى يخاطبنا نحن الذين نعقل ونفهم خطابه، ويكلفنا بما يرد فى هذا الخطاب لأنه خلقنا أحرارا، نختار من نستحق عليه الثواب أو العقاب من أفعال.

وكانت تلك، تحديدا، حجة جمال الدين الشرائحى التى لم

تقنع قضاته (الذين هم الصورة القديمة من بعض قضاتنا المعادين للتنوير) فأسروا بحرق مخطوطاته فى صحن الجامع، وأقاموا عليه الحد بما يكسر كبرياءه، وألقوه فى السجن، لأن الله وهبه عقلا فلم يعطّله، وفكرا لم يتردد فى الاجتهاد به، وبصيرة جعلته ينظر أبعد من سواه، فأدرك أن الذى يجتهد خير من الذى يحمل أسفارا، وأن الجهل والطغيان هما اللذان يحجران على العقل، وأن التقليد هو أقصر الطرق إلى الكوارث.

وحين يخلو المشهد من المحكوم عليه بتهمة الاجتهاد، لا تبقى سوى سلطة التقليد، يمثلها قضاة ينهون عن الجدال والجدل، ويلغون حق الاختلاف، ويسيرون إلى قتال عدو الأمة بعد أن حجروا على أعز ما فيها، وهو عقلها، فانتهى الأمر بهم إلى الخسران: إما قتلا فى معركة غير متكافئة، أو حسرة على غُنْمٍ لم يتحقق. ويعلن التادلى الذى قتل فى المعركة، قبيل موته، فى المسرحية، أن العيب فيهم قبل أن يكون فى السلطان الذى خذلهم، فلو كانوا غير ما كانوا عليه لكان لهم سلطان جدير بالسلطنة، يعرف كيف يقود الأمة فى شدتها. وأما ابن مفلح فقد أدرك، بعد الكارثة، أنه نزع من الناس سلاحهم، حين جرد أسوار دمشق من دفاعاتها، وجرد دعاة العقل من حقهم فى الاجتهاد، ولم يدمر بيوت الناس وأرزاقهم فحسب بل دَمَّر نفوسهم وقلوبهم،

فصارت المدينة كأنها غابة خلت من الدين والأخلاق والقيم لأنها خلت من العقل.

هكذا، تتواشج عناصر النمنمة التاريخية، موظفة معطيات التناص وعلاقاته، في مسرحية سعد الله ونوس، لتبرز علاقة التناسب الطردى بين هزيمة العقل وهزيمة الأمة، تحريم الاجتهاد وخراب الديار. وتستغل المفارقة التاريخية الفعلية التى وضعت من حارب أقرانه المسلمين، واصما إياهم بالزندقة والكفر، موضع الخائن الذى قدم العون إلى أعداء الأمة، فابن مفلح الحنبلى الذى أعان تيمور لنك على دخول دمشق، وكتب له جميع خططها، هو نفسه الذى شَدَّدَ النكير على من خالفه فى الرأى والاجتهاد، ووصم المغايرين له فى التأويل بالزندقة والكفر. ولم يكن يختلف فى ذلك، كيفيا، عن نقيضه التادلى الذى اندفع إلى جهاد التتار، فسقط تحت سنابكهم، لأنه حَجَرَ على عقل الأمة وقمعه بالتقليد، فكلاهما وجه للعِلَّة نفسها التى كان معلولها هزيمة الأمة من داخلها. والنتيجة هى ما يصفه المؤرخ ابن إياس من أحوال دمشق بعد أن حرقها تيمور لنك، دمشق التى أصبحت، بعد البهجة والوفرة، «أطلالا بالية ورسوما خالية، لا ترى بها دابة تدب، ولا حيوان يهب، سوى جثث احترقت، وصور فى الثرى قد تعفرت، فإنا لله وإنا إليه راجعون لعظم هذه المصائب، وشناعة

هذه النوائب»، فيما ينقله سعد الله ونوس عن ابن إياس الذى يمضى قائلا، فيما لا ينقله سعد الله ونوس: فكم توقظنا حوادث الأيام، ونحن فى ليل الغفلة نيام، فلا نعتبر على ما جرى للأنام، ولا نرجع عن ذنوبنا والآثام.

ولعل العدالة الشعرية القاسية التى ينطوى عليها التاريخ، عادة، هى التى قرنت سقوط دمشق بوفاة هؤلاء الذين عادوا العقل وحاربوا حرية الاجتهاد، فى مسرحية سعد الله ونوس، فمؤرخو العصر يحدثوننا عن أن ابن مفلح أدركه الموت، غَمًّا، بعد استشهاد التادلى بأشهر معدودة. واختفى أمثال النابلسى وابن العز. وسرعان ما توفى إبراهيم الملكاوى فى جمادى الآخرة من سنة أربع وثمانمائة. ولم يبق سوى جمال الدين الشرائحى الذى وصفه مؤرخو القرن التاسع للهجرة بأنه كان شهما شجاعا مهابا، جِداً كُلَّه، لا يعرف الهزل، قدم القاهرة بعد الكائنة العظمى، فقطنها مدة طويلة، ثم رجع إلى دمشق، وولى تدريس الحديث بالأشرفية. وظل شاهدا على محنة العقل وانكساره، وسط ظلامة التقليد، إلى أن توفى سنة عشرين وثمانمائة.

هذا ما يقوله التاريخ الذى تلتقط دلالته منمنمات سعد الله ونوس، فى مسرحيته التى توقف العين والعقل عند هذه الدلالة، لكى لا تغفلها الذاكرة، أو يسهو عنها الوعى. ولعل ذلك هو السبب

فى أن المسرحية كلها تنتهى تفاصيل منمنماتها بتفصيل آخر، يُكثِّف الدلالة المولِّدة للنص كله، فى بعد من أبعاده الحاسمة، فنرى الشيخ ابن الشرائحى مرفوعا على صليب، يوجه الخطاب الأخير إلى عصره - عصرنا - قائلا:

أنا الشيخ جمال الدين بن الشرائحى، آمنت أن العقل خير من النقل، وأن الله عادل لا يقدّر على عباده الفقر أو الذل، فأذاع أحدهم أمرى، فاستدعانى قضاة دمشق الأربعة، وبعد السب والضرب، وإحراق كتبى، رمونى فى سجن القلعة. وحين حل تيمور فى ظاهر المدينة، وجاء سلطان مصر والشام لمدافعته، أبكانى القهر، وعَزَّ على ألا أكون مع الأمة فى مواجهة هذه المحنة.

ويمضى ابن الشرائحى فى خطابه الذى قد لا تتطابق منطوقاته الحرفية مع وقائع التاريخ الفعلية، ولكن الدلالة العامة للخطاب تتطابق مع محصلة السياق التاريخى فى النهاية، فيظل المعنى الذى ينطوى عليه حضور ابن الشرائحى نقيضا لوجود دعاة التقليد من أهل الدين، وطغاة الاستبداد من سلاطين العرب وأعدائهم على السواء، فلا نعجب أن اتفق الجميع على عداء ابن الشرائحى رغم ما بينهم من الحرب وسفك الدماء، فهو رمز العقل

الذى تجسده المنمنمات التاريخية، وحضور وعيه الخلاق الذى إذا انكسر انكسرت اندفاعة التقدم، وتَحَوَّل التاريخُ إلى واقع موحل وزمن سقيم.

قناع ابن خلدون

هل يجوز أن يسلك العالم إزاء المحن التى تصيب قومه وبلاده مسلك الحياد؟ وهل هذا من شروط العلم ونزاهته؟ ذلك سؤال ألقاه التلميذ الفتى شرف الدين على أستاذه الشيخ ولى الدين عبدالرحمن بن خلدون (٧٣٢- ٨٠٨هـ) فى مسرحية سعد الله ونّوس «منمنمات تاريخية». وكان تيمور لنك وجنوده على أبواب دمشق وحول أسوارها، بعد أن فرغوا من نهب حلب وتدميرها. وكان السلطان الغلام، الناصر فرج بن برقوق، قد انسحب بقواته عائدا إلى القاهرة، بعد أن نمى إليه الخبر أن بعض الأمراء يحاولون الهرب إلى مصر للثورة بها، واقتلاعه من كرسى السلطنة الذى لم يكد ينعم به، فترك أهل دمشق وحدهم فى مواجهة المغول، متحيرين قد عميت عليهم الأنباء.

وكان ابن خلدون قد جاء من القاهرة. فى ركاب السلطان الذى استدعاه من ضيعته بالفيوم، بعد أن كان قد خلعه من القضاء للمرة الثانية، وأقنعه داودار السلطان بلين القول وجزيل الأنعام أن يسافر فى ركاب السلطان، فأصغى ابن خلدون وأطاع، وسافر فى الركاب، فى منتصف شهر المولد الكريم من

سنة ثلاث وثمانمائة للهجرة، وأقام فى المدرسة العادلية، وظل هناك بعد انسحاب السلطان: يراقب الموقف، ويشاور العلماء أمثال ابن مفرح وابن النابلسى من دعاة السلام مع سلطان العالم الجديد، تيمور لنك، ويتحين الفرص، ويتروى فى الموقف بما تمليه نزعته العملية المختفية وراء قناع من الحياد العلمى، الحياد الذى كان يدفعه إلى أن يردد، فى المسرحية، أن على من يريد تسجيل وقائع التاريخ السيطرة على انفعالاته وعواطفه، أو أن يلغيها تماما، كى لا يجرفه الهوى أو يزوّر الوقائع.

وإذا كان ابن مفلح، صوت النقل الغالب فى المسرحية، نادى بالصلح مع تيمور لنك، تقليدا لما فعله ابن تيمية من قبله، فإن ابن خلدون صوت العقل الذى يرفض التقليد، ويؤكد النظر العقلى، ويقول فى مقدمة تاريخه إن التقليد عريق فى الآدميين وسليل مرعى الجهل الذى هو بين الأنام وخيم وبيل، ينتهى إلى النتيجة نفسها، ولكن من منظور العقل العملى الذى يحلل أسباب الوقائع والأحوال تحليلا نفعيا، ويعقلن عوارض سقوط الدول عقلنة تبرر سقوط الأفراد.

وكان ابن خلدون فى الحادية والسبعين من عمره حين رحل إلى دمشق، أنفق أكثر من نصف قرن فى مناورات السياسة وصراعات القوى وألاعيب الوظائف الديوانية ومناصب التدريس

والقضاء. وتنقل فى بلاد المغرب الأدنى والأوسط والأقصى وبعض بلاد الأندلس ما بين سنتى إحدى وخمسين وست وسبعين وسبعمائة للهجرة، وتفرغ للتأليف ثمانى سنوات على وجه التقريب ما بين قلعة ابن سلامة وما شابهها فى تونس، ثم عاد إلى الحياة العملية بواسطة مناصب التدريس والقضاء التى قادته إلى القاهرة (سنة أربع وثمانين وسبعمائة للهجرة) التى ظل بها تسعة عشر عاما قبل أن يرحل فى ركاب السلطان فرج بن برقوق إلى دمشق. ولا يعود ابن خلدون مع السلطان إلى القاهرة، بعد أن تخلى ذلك السلطان الغلام عن واجبه المقدس، فى سبيل الدفاع عن كرسى حكمه الذى كان أهم عنده من قضية الأمة ومحنتها.

ولم يكن بقاء ابن خلدون، فى دمشق، دفاعا عن عروبة أو إسلام، فى مسرحية سعد الله ونوس، وإنما سعيا إلى معرفة لا تفارق المنفعة، أو منفعة لا تفارق المعرفة. يحثه على ذلك فضول المؤرخ فى تعرف النظام العالمى الجديد الذى ترأسه تيمور لنك، ويدفعه داؤه القديم الذى لم يتخلص منه، منذ أن ذاق لذائذ المراتب السياسية الكبرى ومباهجها الخطرة على السواء. ويسعى ابن خلدون إلى تيمور لنك، باحثا عن وجه آخر من العصبية التى تنبنى على المصلحة، وتتحقق بالقوة، كما لو كان، بعد أن أدرك العبر، فى ديوان المبتدا والخبر من أيام العرب والبربر، قرر أن

يصل حبله بحبلٍ من بزغ فى عصره من «ذوى السلطان الأكبر»، ذلك السلطان الذى أصبح يخايله بحلم واعد عن نظام عالمى جديد، لا مكان فيه إلا لحاكم واحد للدنيا بأسرها، ونوع واحد من علماء المعرفة التى لا تفارق المنفعة، أو المنفعة التى لا تفارق المعرفة. وتحدث الصفقة، خارج أسوار دمشق المحاصرة : يبيع ابن خلدون علمه إلى من يطمع فيه، ويشترى تيمور لنك المعرفة ممن يستبدل بثقافته الوطنية ثقافة المنفعة، ويشترى رضا الغازى بهويته القومية، فلا تربح تجارته.

وتتحول هذه الصفقة التاريخية، فى علاقات التناص التى تشدها إلى عصرنا وتقرّبنا من عصرها، إلى موازٍ رمزى، أو قناع للعقل النفعى (البراجماتى) الذى نرى تجلياته حولنا، الآن، وفى كل يوم من أيام هذا الزمان، حيث تنكسر الأحلام القومية الكبرى للثقافة الوطنية، نتيجة الكوارث القومية المتلاحقة، فتتكرر مخايلة العقول العربية التى تنجذب إلى رايات نظام عالمى واحد، هو مجلى عصرى من نظام تيمور لنك الذى وصفه ابن خلدون بأنه «سلطان العالم وملك الدنيا». وعلى قدر الصفقة تأتى العقلنة التى تقوم بتحسين السقوط، ومن منطق المنفعة الفردية يأتى التبرير الذى يستبدل حلما بحلم، ويصوغ رؤية الغروب التى تلخصها كلمات الأستاذ الشيخ (ابن خلدون) الذى يلقيها على

تلميذه الفتى، فى مسرحية سعد الله ونوس قائلا:

ألا تعلم يا شرف الدين أن صبغة الدين حالت، وأن عصبية العرب زالت، وأن الجهاد لم يعد ممكنا.

وتلك كلمات تصدر عن قناع مؤرخ له نظائره بين مثقفى عصرنا، وتصل الحاضر بالماضى وصلا ينير طرفيه، ويضعنا فى قلب علاقات التناص التى ترد عَجُزَ الأزمنة على صَدْرِها، والعكس صحيح بالقدر نفسه، خصوصا حين يمضى ابن خلدون (التاريخ والقناع) قائلا إنه ليس محايدا كما يظن، بل واقعى يعرف قوانين الأحداث ومجراها، وإنه جاء إلى الدنيا فى زمن السقوط، حين انقلبت أحوال المغرب الذى شاهده وتبدلت بالجملة، ونزل بالعمران شرقا وغربا، فى منتصف المائة الثامنة، الطاعونُ الجارفُ الذى جاء على حين هرم الدول، فقلص من ظلالها وأوهن من سلطانها. وانتقض عمران الأرض بانتقاض البشر، فخرّبت الأمصار والمصانع، ودرست السبل والمعالم، وضعفت الدول والقبائل. وكأنما نادى لسان الكون بالخمول والانقباض، وتبدل الخلق من أصله، وتحول العالم بأسره، فهو خلق جديد وعالم محدث، ليست فيه إلا آثار الاضمحلال وعوارضه.

هذا الخلق الجديد، أو العالم المحدث، يبدأ من مبدأ الذات الذى يبرر وجوده بمبدأ الواقع، ويحاكيه، على نحو لا يُبْقِى للبشر

سوى الجريان مع الدورة الحتمية التى لا تترك لهم، حين تشرف الدولة على الهرم، سوى الاستعداد للتفسخ والانحلال. هكذا نرى ابن خلدون، للمرة الأولى، فى مسرحية سعد الله ونوس، وهو يحاور تلميذه الفتى الذى يهيئ القرطاس والدواة والريشة، استعدادا للكتابة، والمغول على أبواب دمشق وأسوارها. ويبدأ ابن خلدون فى الإملاء فنسمع نصوص المؤرخ التى تستعاد من القسم الأخير الذى أضافه إلى تاريخه الكبير، قبيل وفاته ببضعة سنوات، وهو القسم الذى ترجم لنفسه فيه بعنوان «التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا».

وانطلاقا من البداية التى يختلط فيها الجهاد القومى بالعطاء السلطانى، يتحرك ابن خلدون التاريخ والقناع ما بين الأمير تيمور لنك الذى يرنو إليه والسلطان فرج الذى انصرف عنه، وتدخل الشخصية التى يجسدها فى علاقات تفاعل وصراع مع غيرها من الشخصيات، فنصل إلى ما يدنو من الذروة، حين يرفض ابن خلدون أن يهدِّئ الخائفين من أهل دمشق، أو يحملهم على الجهاد، أو يقودهم إليه، فهو لم يأت مقاتلا بل مؤرخا، ولا يحمل قلما لتغيير العالم بل لوصف العالم وتبريره، ولا يؤمن بقدرة الفرد أو الطليعة على تغيير التاريخ، بل بحتمية القوانين المجاوزة لقدرات البشر، ويحتقر الذين يضحون بحياتهم من أجل

الأوطان، ولا يرى فيهم سوى موسوسين يأخذون أنفسهم بإقامة الحق ومواجهة الغزاة، دون أن يعرفوا ما يحتاجون إليه من العصبية، فينتهى بهم الأمر إلى الهلاك وسوء العاقبة. وحين يسأله تلميذه الفتى: ولكن هل يجوز أن يسلك رجل العلم مسلك الحياد إزاء المحن التى تصيب قومه وبلاده؟ يؤجل ابن خلدون الإجابة إلى العشى، حيث الربع الأول من الليل الذى يتجهز فيه لملاقاة تيمور لنك، بعيدا عن الرقباء، متدليا من سور المدينة، حاملا إلى تيمور هديته الدالة التى كانت «مصحفا رائعا حسنا من جزء محذو، وسجادة أنيقة، ونسخة من قصيدة البردة المشهورة للبوصيرى فى مدح النبى صلى الله عليه وسلم، وأربع علب من حلاوة مصر الفاخرة».

وإذا كانت الهدية الرمزية التى وصفها ابن خلدون المؤرخ فى التعريف تقدم الجانب المادى من الإجابة على سؤل الفتى شرف الدين فإن الجانب الفكرى يعقلنه ابن خلدون (القناع) حين يقول إن رجل العلم لابد أن يقبل النهاية حين يراها، ويترك الغضب والتحسر والمكابرة للذاهلين والحمقى من غمار العامة، فمهمة رجل العلم ليست إنارة الضوء للناس أو قيادتهم إلى ما يخرج بهم من الانحدار، بل تحليل الواقع كما هو، ذلك لأن للعمران قوانين ثابتة مطّردة كتلك التى تحكم الفصول فى

تعاقبها، والليل والنهار فى اختلافهما، وتلك القوانين حتمية لا يمكن تغييرها بالوعظ والإرشاد. وإذا كان الواقع يسير إلى الانهيار فليس أمام البشر سوى انتظار ظهور مهدى جديد، أو رصد نذر عصبية جديدة تغزوهم.

ويتوجه ابن خلدون إلى تيمورلنك ممثل هذه العصبية الجديدة، الغازية، على أمل أن يجد عنده ما لم يجده طوال حياته لدى من عاشرهم وخدمهم من أمراء وسلاطين ناقصين، لم تتوفر لهم من شروط الإمارة أو الملك إلا أقلها. ويخاطب تلميذه شرف الدين بالقدر الذى يخاطبنا قائلا:

> إن المرء يكون محظوظا حين ينجو بنفسه وعلمه فى زمن السقوط والفوضى، والعاقل من لا يضيع منفعة العلم أو علم المنفعة، فقد تكون قبسة الضوء الوحيدة، فى الغروب الشامل، هى وصف هذا الغروب والشهادة عليه.

هكذا يقع ابن خلدون، التاريخ والقناع، فى حبائل علمه النفعى ويستسلم إلى غزاة قومه، قبل أن تفتح دمشق أبوابها لهم، وبعد أن أسهم هو وأمثاله فى هزيمتها من الداخل. وندخل مرة أخرى إلى علاقات التناص، حيث ينطق القناع، فى

المسرحية، نصوص «التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا». ونسمع صوت ابن خلدون القديم الجديد، ونراه وهو ينحنى فى حضرة تيمور لنك، ويُقَبِّلُ يده التى مدها إليه، ويجلس حيث أشار إليه بالجلوس، قائلا له:

> أيدَّك الله! لى اليوم ثلاثون أو أربعون سنة أتمنى لقاءك... لأنك سلطان العالم وملك الدنيا. وما أعتقد أنه ظهر فى الخليقة منذ آدم لهذا العهد ملك مثلك... ولأنى كنت أسمع من المنجمين والأولين بالمغرب عن ظهور ثائر عظيم فى الجانب الشمالى الشرقى يتغلب على الممالك، ويغلب الدول، ويستولى على أكثر المعمور.

وفى التاريخ، يسأل تيمور لنك ابن خلدون عن أحوال موطنه، ويأمره أن يكتب له عن كل بلاد المغرب أقاصيها وأدانيها، جبالها وأنهارها، قراها وأمصارها ومسالكها، حتى كأنه يشاهدها، فيسمع ابن خلدون ويطيع، سعيدا بالأمر الذى ينفذه بأسرع ما يستطيع. وحين يتهمه تلميذه، فى المسرحية، بأنه يقدم للغازى المخطط الذى يحتاجه لغزو بلاده، ويبيع أهله وبلده لقاء منصب أو وجاهة، ويسهم فى تخريب الأوطان، يصرخ فيه ابن خلدون الذى لا يعرف ما نطلق عليه اسم الالتزام الوطنى أو

القومى، فقد أدرك أن هذه البلاد التى ينوح عليها تلميذه مهترئة، ومغزوة بلا غزو، وأنه لا يخجل من السير فى ركاب تيمور لنك أو نظامه العالمى الجديد، لأنه يريد أن يعرف، وأن يسجل، وأن يستكمل خبرته، وأن يزيد علمه إتقانا واكتمالا. لقد سار فى ركاب أمراء وسلاطين لا يستحقون أن يكونوا حذاء لتيمور، فيما يقول القناع فى المسرحية، وآن الأوان لأن يفيد من علمه البارد الذى يبحث له عن الثمن المناسب فى أى مكان.

ويفرح ابن خلدون بصحبة الطاغية الجديد ويلح عليها: يحدثه عن غربتيه، بعيدا عن المغرب الذى هو أصله، وعن مصر التى هى محل عمله وتجارته. ويطلب منه أن يؤنس غربتيه بأن يعرف له ما يريد، فيأمره تيمور بالانتقال من دمشق إلى معسكره. فيقيم عنده خمسة وثلاثين يوما يباكره ويراوحه. ويشهد حريق دمشق وخرابها الذى لم يشر إليه تفصيلا فى التعريف برحلته (أتراه كان خجلا؟!) وينتهى الأمر به إلى شىء قريب من الذى انتهى إليه حظ صديقه قاضى قضاة الحنابلة، فلا ينال من تيمور شيئا (حسب ما يرويه لنا فى التعريف) بل يدفع هو إلى تيمور بغلته الفارهة التى طلبها منه تيمور فأهداها إليه، مكافأة على اصطناعه إياه، وإحلاله فى مجلسه محل خاصته. ويعود إلى مصر التى يرده تيمور إليها، دون بغلته، فيصلها فى الشهر نفسه الذى توفى فيه صديقه قاضى قضاة الحنابلة ابن مفلح.

وفى القاهرة، يعود ابن خلدون إلى سيرته الأولى، يتاجر فيما تغلّه ضيعته فى الفيوم، ويقوم بتدريس نظرياته عن العصبية والعمران، ويتولى قضاء المالكية ويعزل عنه أربع مرات فى سنواته الخمس التى عاشها ما بين لقاء تيمور ووفاته. ويشهد فى السنة الأولى من عودته رسول تيمور إلى سلطان مصر الذى أجابه إلى الصلح الذى طلبه منه. ويحمل إليه الرسول ثمن البغلة التى أخذها منه تيمور، فلا يقبل ابن خلدون أخذ ثمن البغلة إلا بعد استئذان السلطان. ويصله الثمن بعد أن يأذن السلطان، ويكتب فى «التعريف» أن الثمن (الذى وصله بعد مدة) كان ناقصا، غير أنه يحمد الله تعالى على السلامة و«الخلاص من ورطات الدنيا».

ولكن هل خلص حقا من ورطا الدنيا!؟

ورطات الدنيا

ولكن من الذى خلص من «ورطات الدنيا»، فى مسرحية سعدالله ونوس : «منمنمات تاريخية»،؟ لا أحد. وقع الجميع فى شراك متبانية، وبراثن قوى غاصبة، وانفلت القمع من عقاله بأسماء مختلفة وشعارات متعددة. وبقيت المحصلة النهائية واحدة، قرينة الخراب الذى أطبق على الجميع، والذى ترك دمشق أثرا بعد عين، وتطغى رؤيا النهاية الدامية على المسرحية كلها، مخيفة، بشعة، ملحة، كأنها تريد أن تدمى وعى المشاهد القارئ، وتستفزه ليفارق سباته التقليدى، ويطرح عنه وخم العادة والتطبيع، ويتورط فى ورطات الدنيا القديمة الجديدة التى تحفرها المنمنمات التاريخية فى ذاكرة الوعى أو وعى الذاكرة. ومن ثم يطرح هذا المشاهد - القارئ - على نفسه أسئلة شبيهة بالأسئلة التى كانت تصرخ داخل شرف الدين: أيمكن أن تتهاوى الأمة الى هذا الدرك من التبلد والخذلان؟ ولماذا؟ وإلى متى؟ هل زمان قديم يسلم هذا الزمان الجديد مفاتيح أبوابنا؟ هل كان التتار هناك أم ههنا؟ وهل تلك قبيلة دالت أم أمة قالت لتيمور المعاصر: هيت لك؟

ولأن النمنمة تصوغ رؤيا فاجعة، فى تفاصيل قاتمة، دامية، فإن الدمار يشمل كل شيء، ولا ينجو منه إنسان أو جماد أو حيوان، كأنما نادى لسان الكون بنهاية تبسط ظلها كالجائحة الكونية التى لا تبقى ولا تذر، دون أن يستطيع أن يدفعها أحد أو يغير مسارها عزم. وليس يماثل برودة الطبيعة القاسية التى تجفو الشخصيات والأحداث سوى نذرها المشؤومة وعلاماتها المنحوسة، كأنها الوجه الآخر من الدمار الجمعى والعنف العارى الذى يفترش تفاصيل المسرحية فيغرقها بمشاهد سفك الدماء وأكوام الجثث وأهرام الجماجم، فضلا عن انتهاك الأعراض وتقطيع الأجساد وتكتيم الأنفاس وشيّ المعذبين الذين يتطلعون إلى أولادهم وبناتهم يُوطَأُونَ ويُلاطُ بهم، من غير ستر، فى وضح النهار.

وإذ يلعب التناص دوره، فى الإشارة إلى الانحدار الشامل والعنف الهمجى، فى القرون التى يؤثرها سعد الله ونوس مادة لنمنماته التاريخية، منذ "مغامرة رأس المملوك جابر" (١٩٦٩)، فإن فاعلية التناص تصل الماضى بالحاضر وتومئ إلى موازيات العنف العارى الذى نراه حولنا، فى كل يوم من أيام هذا الزمان الذى نصرخ فيه قائلين: ما أشد وحشة هذا العالم.

وحتمية النهاية فى هذا العالم، كالغروب الشامل والسقوط الكلى، دوال متعددة المدلولات على عالم فارق حلمه القومى الكبير

الذى انتهى الأمر به مصلوبا مع الشرائحى، فى خاتمة المسرحية، فى عتمة القهر الماحق. ولا غرابة أن ينتهى كل شىء، فى النص، بصرخات المجذوب المروع، الشاهد العلامة، والضحية النذير، يركض بين الأنقاض والموتى، مرعوبا ظامئا، وبردى يتدفق قربه بزيادة وشدة لم تُعْهَد منذ سنوات، دون أن ينال قطرة ماء أو قبسة أمل. لكن صراخه المخيف يصك مسامع المشاهد - القارئ - ويغز وعيه، فلا يتركه إلا بعد أن يدفعه إلى أن يفكر، بدوره، أو يبحث عن قبسة ضوء تكون بداية للنور، أو قطرة ماء تكون بشارة على تجدد دورة الحياة.

والواقع أن رمزية شعبان المجذوب هى الوجه الآخر من رمزية الماء الملتبس بين ضفتى بردى، رمزية تنطوى على دلالتين متناقضتين، يتعارض فيهما الجدب والخصب، النهاية المحتومة والبداية المقموعة. لكن تعارضهما يصل بينهما فى المجال الدلالى الذى يقرن بين رشفة الحليب وقطرة الماء فى معنى الرِّى، والعودة إلى صدر الأم أو رحم الارض أو حضن الوطن المستباح. ولذلك نشاهد شعبان المجذوب، دائما، فى التفاصيل الدالة للمسرحية، يحمل النهاية فى ملامح وجهه، ونبرات صوته، وأسماله الغريبة الممزقة، و نظرة عينه التى تبصر ما لا يراه غيره، فالنهاية التى يرهص بها هى البداية التى لا ينفذ إليها سواه. وحضوره الذى

يجمع النقائض يجاور بين لمسة الرحمة وشعيرة الإدانة ولهفة البحث وصوت العزاء وشمول الموت. وهو لا يجد ملاذه إلا فى صدر ريحانة، الوجه الأنثوى من حضوره الذى يدرك أن الكل تتار. قومنا تتار، والتتار تتار، كلهم تتار، كلهم جلادون، والضحية هم الفقراء.

أما بردى الذى يتحول حضوره إلى جماع متعدد من المدلولات، مرآة سحرية ترهص بالأحداث وتنعكس عليها الأحداث، فى المنمنمات التاريخية، فنرى ماءه أول ما نراه فى غاية من الضحالة، كثرت الضفادع فيه كثرة فاحشة، حين هم نائب الغيبة فى دمشق بالفرار، عندما بلغه خبر اقتراب تيمور من دمشق بعد سقوط حلب، ويتبدل ماء النهر كما تتبدل صور المرآة بتبدل ما يواجهها ، من ضعف أو قوة، انحسار أو اندفاع، فتجرف المياه الأغصان والجذوع المنكسة، أو تغمر ما حول الضفتين، أو يغيض الماء فى موازاة ما حوله من المشاعر الجماعية أو الوقائع المتعارضة المتنافرة.

هذا البعد الرمزى الذى يصل بين التوظيف الدلالى لشخصية شعبان وماء بردى هو بعض البنية الرمزية الكبرى للمنمنمات التاريخية، خصوصا فى طابعها الذى يدنى بها من بنية الأمثولة، ومن ثم يؤكد الخاصية البلاغية، بوصفها مجازا

مزدوج البعد، متبادل الدلالة، متعدد الإشارة، وذلك بواسطة عملية من المناقلة الدائمة التى تجعل من الماضى حاضرا والحاضر ماضيا، ومن العام خاصا و من الخاص عاما، ومن اللازم ملزوما والملزوم لازما. وإذا كان هذا التعدد هو بعض أسباب الحرص على المنمنمة التاريخية الدقيقة، والجهد المضنى التى تتراص به تفاصيل التناص فيما يشبه تراكيب الأرابيسك، فإن هذا الحرص نفسه هو المبرر التقنى لوظيفة دال النمنمة، من حيث هو دال أريد به لازم معناه ومعناه على السواء. إنها نمنمة تهدف إلى أن تدفعنا إلى قراءة نصوص الماضى بعين الحاضر، ولكن غير التخلى عن تاريخية الماضى، وقراءة نصوص الحاضر بعينى الماضى، مع الإبقاء على تاريخية الحاضر فى الوقت نفسه.

وليس مصادفة، والأمر كذلك، أن يلجأ فنان المنمنمة التاريخية، سعد الله ونوس، إلى أحداث معروفة سلفا، وأن يتعمد العودة إلى حكايات يعرفها المشاهد - القارئ مقدما، إما لأنها جزء من بنية الوعى الثقافى لهذا المشاهد - القارئ، أو لأنها بعض مخزونه الشعورى أو اللاشعورى. واختيار الدال من المعروف سلفا له أهميته التى لا تقل عن أهمية التفكير بنظيره الدال فى ما كاد يشحب، أو شحب بالفعل، فى الذاكرة الفردية أو الجمعية من التاريخ القومى للأمة، خصوصا فى المنطقة التى

تحمل إمكان التشابه أو الاختلاف بين أطراف الحاضر والماضى فى معنى من المعاني. لكن يوازى ذلك فى الأهمية صياغة ما يتم اختياره من الماضى، أو الكشف عنه، وتركيب عناصره بما يصوغ المعنى المقصود، فى منمنمة لها دلالاتها التاريخية المكثفة، ووظيفتها التحريضية المعقدة. و أتصور أن الفصل بين هذه الجوانب إنما هو من قبيل التبسيط فحسب، ذلك لأن فعل الاختيار لا يمكن فصله عن فعل الكشف أو الصياغة، فكل واحد من هذه الأفعال طرف فى عملية بنائية واحدة، متفاعلة العناصر متضافرة العلاقات.

وهى عملية تقلل من سطوة عنصر الحكاية فى النهاية، بالقياس إلى عنصر التقنية الذى يحيل مادة الحكاية المعروفة سلفا إلى عنصر وظيفى فى تجربة درامية حوارية. والهدف ليس التعريف بما هو غير معروف، بل تحويل المعروف من تاريخ الأمة إلى دراما جدلية، تتصارع فيها الآراء كليا، أو جزئيا و تختلف فيها الأفكار، ويدخل المتفرج - المشاهد طرفا واعيا، فاعلا، فى صراع الفهم والتفسير، والحكم والتقييم. ومن ثم يؤدى المسرح دوره بوصفه ساحة للحرية، وفضاء للحياة المدنية الفعلية، حيث الإمكان الحقيقى لتأمل الشرط الإنسانى و ممارسة الحوار.

هذا الهدف له أصوله النظرية فيما يؤكده سعد الله ونوس،

كثيرا، من أن إلهام المسرح الحقيقى لم يكن فى يوم من الأيام الحكاية بحد ذاتها، وإنما المعالجة الجديدة التى تتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخى والوجودى. ومعنى ذلك أن المتفرج الذى يسعى إليه سعد الله ونوس ليشاهد "منمنمات تاريخية" هو المتفرج الذى يقبل على المسرحية، لا ليسمع أو يشاهد حكايات جديدة، وإنما ليتأمل شرطه الاجتماعى والوجودى في ضوء المنمنمات التى يقدمها الكاتب المسرحى للحكايات المعروفة سلفا بشكل أو بآخر، الحكايات التى هى عنصر تأسيسى فى وعى هذا المتفرج، ووجدانه، لكن بهتت دلالتها لكثرة الألفة والعادة، وأصبحت تحتاج إلى من يزيح عنها حجاب الألفة والعادة، لتغدو من جديد موضوعا لتأمل الشرط الإنسانى وممارسة الحوار، إما حول وجودها نفسه، أو أى وجود مغاير ترتبط به على سبيل التضمن واللزوم.

وليس من المصادفة، والأمر كذلك، أن التناص هو سُدَى مسرح سعد الله ونوس ولُحْمَتُه، حين نقارنه بغيره من كتاب جيله أو حتى الجيل السابق عليه. وسواء تحدثنا عن "الفيل ياملك الزمان" أو "مغامرة رأس المملوك جابر " (١٩٦٩) أو "الملك هو الملك"(١٩٧٧) أو "منمنمات تاريخية" (١٩٩٤) فى مستوى؛ أو عن «سهرة مع أبى خليل القبانى» (١٩٧٣) وأمثالها فى مستوى ثان،

أو عن "رحلة حنظلة" (١٩٧٨) و "الاغـتـصـاب" (١٩٩٠) في مستوى ثالث، فإننا نتحدث عن أبنية متواصلة، متنوعة، متحاورة في علاقات التناص الذي يغدو قانونا بنائيا متعدد الوظائف في كل هذه الأعمال. وأحسب أن لهذا التعدد مبرره حين يغلب الاتكاء على التراث العربي بأنواعه المختلفة، وذلك لما يمثله هذا التراث من أطر مرجعية تظل فاعلة في الحاضر الذي لابد من نقضه، أو نقده. إن ما ينطوي عليه هذا التراث من مخزون نفسي فعال، في الحاضر، وأبنية للقيم التي لا تزال تتحكم في شعورنا ولا شعورنا الثقافي. يجعل منه أقرب إلى المرآة التي لابد أن يجتليها الحاضر ليكتشف فيها قبحه، أو يتعرف حضورها في دون رتوش تجميلية.

وتعكس أغلب المرايا، في مسرح سعد الله ونوس، إشكال «السلطة» وعلاقاتها القمعية التي تحاول نمنمة التناص أن تكشف عن أسرارها الوظيفية أو وظيفتها البنيوية التي تجعل «الملك هو الملك» في كل الأحوال. ولكن الأمر يختلف في «منمنمات تاريخية» بالقياس إلى غيرها من المسرحيات السابقة عليها، فهذه المرة الأولى التي يلحّ فيها مسرح سعد الله ونوس على «دور» المثقفين بوصفهم الطليعة التي تسهم في تقدم المجتمع أو تخلفه، في صياغة علاقة متكافئة مع الآخر أو علاقة تبعية، وفي سياق

الرغبتين المتعارضتين: تغيير العالم أو تبريره. صحيح أن علاقات «السلطة» وبنيتها تظل ماثلة في المنمنمات، لكن بؤرة التركيز لاتفارق المثقفين الذين تصاغ أدوارهم التشخيصية بواسطة التناص الذي يستحضر شخصيات النصف الثاني من القرن الثامن ومفتتح القرن التاسع للهجرة، ويصوغ من التفاصيل التاريخية المرتبطة بهذه الشخصيات وعلاقاتها منمنمات لأقنعة، تتحرك في لعبة تشخيصية جديدة، عن دور المثقفين، في لحظة السقوط أو الغروب الشامل. وتتحرك هذه اللعبة التشخيصية الجديدة ما بين قطب السلب الذي يمثله التاجر المستغل (دلامة والسلطان المستبد، (فرج بن برقوق، تيمور لنك) ويدعمه منطق النقل والتقليد، وقطب الإيجاب الذي ينطوي على أحلام البسطاء (أمثال مروان وخديجة، سعاد وشرف الدين) المتطلعين إلى حياة حرة عادلة، حافلة بإبداع العقل الإنساني ومراحه الخلاق. ويهدف السؤال الجذري الذي تدور حوله اللعبة إلى اكتشاف القطب الذي ينجذب إليه المشخصون (المثقفون) فيؤثر على مجرى الأحداث وصنع مصير دمشق الذي هو مصيرنا.

ويستلزم هذا السؤال الاهتمام بالتقنية التي تصوغه، والتركيز على نمنمة المنمنمات التي تعطي لكل بعد من أبعاده قدرا متساويا من الحضور. والنمنمة، في ذاتها، تؤكد تشظي

الوجود الذى يولد السؤال، كما تؤكد طبيعته التى لا تنطوى على مركز ترتد إليه كل العناصر. إن التجزؤ والتناظر والتكرار وغياب العنصر المركزى الأوحد، فى النمنمة، هو الوجه الآخر لتعدد الإجابة عن السؤال، وتعدد تجليات السؤال فى الوقت نفسه. ولا شىء ينتمى إلى المطلقات فى الحضور المتشظى للنمنمة، أو الحضور المتكافئ الأبعاد من الإجابات. والنسبية هى الوجه الآخر من هذا الحضور. وتعرية تقنية المنمنمة هى البعد الملازم لهذه النسبية التى لايزعم فيها طرف امتلاك الحقيقة كلها أو احتكارها لنفسه.

ويعنى ذلك تعدد الشخصيات، أو الإكثار منها بالقدر الذى يستوعب كل الأطراف ويمثلها، ويحقق التوزيع العادل للمواقف المتعارضة المتناقضة المطروحة على المتفرج - القارئ للاختيار بينها. وفى الوقت نفسه الكشف عن التقنية بما يبين عن طبيعة الهدف منها، لا من حيث هى لعبة جمالية خالصة، بل لعبة تشخيصية حوارية، المتفرج المشاهد طرف فيها، وله حضوره المتعدد الأبعاد. شأنه فى ذلك شأن اللعبة الحوارية التى يدخلها، والتى تكشف عن قواعدها أثناء أدائها، وتضىء حاملها إلى جانب محمولها.

وحين تعتمد اللعبة التشخيصية على التناص، وتنسج

بواسطته منمنمة الأمثولة التى تنبنى بها، فإنها توازى بين الأداء السردى والتشخيص التمثيلى. وتوازى بين لغة الماضى ولغة الحاضر، لغة المؤرخ القديم التى تسترجع نصوص التاريخ وتضفرها فى تضمينات دالة ومسكوكات مجانسة وكتابات كاشفة، ولغة الحوار المتعدد الأبعاد والمستويات، فى مناقلته بين الشخصيات المبتدعة والشخصيات المستلة من التاريخ، بين ظاهر الشخصية وباطنها، بين المعلن من خطابها والمسكوت عنه، بين ما تقوله الشخصية وما يعلّق أو يعقب به الشخص لها. وتتعدد الأدوار التى تتحول بها الشخصيات إلى أمثولات فرعية، فتكتسب قدرا من التجريد، ولا نرى منها إلا الملامح الإجمالية وليس التفصيلات النفسية الواقعية أو التى توهم بالواقعية، فهى أقنعة لا تتقمص الدور بل تُشَخِّصُه فحسب. ولكن يزدوج الأداء، وتتعدد مستوياته، ما بين الشخصيات الفرعية والشخصيات الأساسية، فالأخيرة بوجه خاص هى الدال والمدلول، فاعل التأمل ومفعوله، موضوع اللعبة ومن يؤديها. ومن ثم تنفرد بثنائية الأداء الذى يُدخل المشخص فى الدور ويُخرجه منه، أو ينطقه بلسان القناع ويعلق على ما نطقه، فى مناقلة متعددة الأبعاد، لا نراها إلا فى تشخيص أدوار «المثقفين» دون غيرهم.

ويعتمد هذا التشخيص، بحكم تجريده، على علاقات

بسيطة البعد، حَدّية، فهو ثنائيات ثلاثية الأبعاد، تقوم على علاقات التضاد والمماثلة والموازاة. وهى علاقات تؤكد التشظى بما تقترن به من تعدد، وتؤكد النسبية بما تقترن به من تجريد، وتفرض على المشاهد - القارئ دور الاختيار بين المواقف والاتجاهات. وأكثر هذه العلاقات إلحاحا هى علاقة التضاد التى تقابل بين الشرائحى من ناحية والتادلى وابن مفلح وابن النابلسى من ناحية ثانية، كما تقابل بين التادلى وابن مفلح، وبين ابن خلدون والشرائحى، وبين الشرائحى والملكاوى، وآزدار وشهاب الدين..إلخ. وهى علاقة ملازمة للأمثولات التعليمية عادة. وتبرز التقابل بين العقل والنقل، والتعارض بين تغيير العالم وتبريره، ورجل السيف ورجل الفكر، ومبدأ الحلم ومبدأ الواقع، والجيل الآفل والجيل الطالع.

وتوازى هذه العلاقة علاقة المماثلة التى تكشف عن أوجه الشبه بين الثنائيات التى تصل الأزواج (خديجة ومروان، سعاد وشرف الدين، ياسمين وإبراهيم...إلخ) وتوقع عليها نتيجة مماثلة. أما علاقة التوازى فهى التى تجعل من تيمور الوجه الآخر لفرج بن برقوق، ومن دلامة الوجه الآخر لابن خلدون، فهى العلاقة التى تضع الطغاة من الصغار والكبار فى المتصل نفسه، وتستبدل برجل العلم رَجل المال، فى الحس العملى الذى لا يعرف سوى الشطارة.

وعندما يقول دلامة التاجر إن التجارة صورة الدنيا، وأصل النشاط والعمران، فإنه يصوغ تبريرا للسقوط لا يختلف عن تبرير ابن خلدون. ولا يختلف تبرير كليهما، في التحليل الأخير، عن اعتراف التادلي الذي كشف عن جوهر إشكالية المثقفين، في تقديره، بقوله:

> قد أغرتنا نحن العلماء زينة هذه الدنيا، فتهافتنا عليها، ورحنا نتوسل الأسباب لكي نصل إلى المناصب. ولم نتورع عن الحِطّة وهدر الكرامة، ولم نترفع عن الرشوة وشراء العلاوة... وبدلا من أن نكون طليعة الأمة، وكلمة الحق التي تقوم الأحوال، وتروع السلاطين، نزلنا من أهل الدولة منزلة سوء.

وذلك قول يخاطب به التادلي أقرانه من مثقفي أوائل القرن التاسع للهجرة، ويحاور به، في الوقت نفسه، أشباهه ونقائضه ومشاهديه وشهوده وقضاته من أهل القرن الخامس عشر للهجرة.

بين السينما والمسرح والرواية

فى بيتنا إرهابى

فى سنوات المد القومى، وفى أعقاب حرب السويس (أكتوبر ١٩٥٦) أصدر إحسان عبدالقدوس روايته "فى بيتنا رجل" (عام ١٩٥٧) بعد هزيمة العدوان الثلاثى على مصر، وفى مناخ يتوهج بالعداء للاستعمار، ويتحرق شوقا إلى تحقيق الاستقلال الكامل فى كل أنحاء الوطن العربى الذى كان قد بدأ مسيرته التحررية من المحيط إلى الخليج. وكان النموذج الصاعد، فى السياق الأدبى المتولد عن هذا المناخ، نموذج البطل الوطنى المتمرد على الاستعمار والتبعية، المجسد لأحلام الطليعة الواعدة بالحرية الكاملة للوطن والمواطن. وقد استهل يوسف إدريس هذا النموذج بروايته "قصة حب" (يناير١٩٥٦) التى كتبها ونشرها قبل حرب السويس، وصاغ فيها نموذج حمزة المناضل الذى لا يعرف وقتا للحب أو العواطف الفردية، والذى يجعل من قضية تحرير الوطن القضية الأولى فى الحياة والوجود. وأصدر إحسان عبدالقدوس روايته "فى بيتنا رجل" فى العام التالى، مبرزا بعدا جديدا فى نموذج المناضل الذى يجمع إلى جسارة الدفاع عن استقلال الوطن التضحية بالنفس فى سبيل التحرر من

الاستعمار وأذنابه.

وكان "الرجل" فى رواية إحسان عبدالقدوس هو إبراهيم حمدى، شاب جامعى، يتوقد حماسة للوطن، يضحى بكل شىء فى سبيل قضيته، ينتقل من اغتيال جنود الاحتلال إلى اغتيال الخونة الذين يعملون من أجل تثبيت أقدام الاستعمار، ويختار من بين هؤلاء الخونة من أجمع الناس كلهم على خيانته. وينجح إبراهيم فى اغتيال عبدالرحيم باشا شكرى رجل الإنجليز الأول فى مصر (وكانت الإشارة واضحة إلى أمين عثمان باشا الذى اغتاله الوطنيون الشبان فى الأربعينيات) ويستطيع الهرب من البوليس. ويختبئ فى بيت زميل له فى كلية الحقوق، لا علاقة له بالسياسة، تضليلاً لرجال البوليس السياسى الذين قلبوا الدنيا بحثا عنه.

وفى بيت محيى الدين زاهر، طالب الحقوق، أول دفعته فى ترتيب النجاح دائما، النافر من الاشتغال بالسياسة، المؤمن أن المظاهرات مضيعة للوقت، يدخل إبراهيم حمدى عالما جديدا، ويغدو طرفا مؤثرا فى حياة أسرة برجوازية بسيطة لا علاقة لها بالسياسة: الأب الموظف الذى يحيا فى حاله، والأم التى لا تعرف سوى حماية أسرتها، والأخت الكبرى التى يحلم ابن عمها بالزواج منها، والأخت الصغرى التى يقتحم "الرجل" المناضل

عالمها البكر فتحبه. وتومئ كلمة "الرجل" في هذا السياق، إلى الذكورة الجاذبة للأنوثة، والبطولة التي يتميز بها صاحبها عن غيره من الرجال العاديين.

وتدور أحداث الرواية حول التحول الذي يطرأ على حياة الأسرة، عندما تقتحم عالمها رجولة البطل المطارد في أبعادها المتعددة، فيفارق أفراد الأسرة حيادهم الذي اعتادوه، وينغمس أغلبهم في التزام وطني جديد، كأنهم تجليات متنوعة لحضور الرجل الذي نقلهم إلى عالمه. ويترك إبراهيم منزل الأسرة ليعود إلى عالمه النضالي، ويقرر البقاء في الوطن وعدم الرحيل عنه، ويخوض معركته حتى النهاية. وتنتهي دراما الأحداث بمصرعه برصاص البوليس المصري أثناء محاولته الهرب من معسكر الإنجليز الذي قام بتفجيره، ويتحول مصرعه إلى بداية عهد جديد من البطولة الجمعية التي صاحبت تحرر الوطن كله. ولذلك ينهي إحسان عبدالقدوس روايته بما يطلق عليه "الفصل بعد الأخير"، حيث يقوم المؤلف المعلن بالكشف عن معنى بطولة إبراهيم واستشهاده، وإبلاغ القارئ أن هذا النوع من الاستشهاد هو ثورة يوليو (١٩٥٢) التي أيقظت مصر كلها، فالبطولة ليست فردا واحدا يمكن أن يموت، ولكنها قوة تتجدد في أفراد متتابعين، قوة لا يصنعها فرد، ولكن تصنعها أمة تجسدها في فرد، فإذا

استشهد هذا الفرد، جسدتها الأمة فى غيره، فتظل البطولة حية بحياة الشعب، تتولد من بين الملايين الذين يسكنون بيوتا هادئة، ساذجة، طيبة، بيوتا لم يكن الإنجليز ولا البوليس السياسى ولا الحكام يعتقدون أنها تصلح لتكون مصانع للثورات ومصانع للأبطال.

ولقد كانت النهاية التعليمية البهيجة للرواية وليدة التفاؤل العام الذى خلقه تصاعد حركات التحرر الوطنى وحماسة الشعور القومى المصاحب لانحدار العدوان الثلاثى على مصر سنة ١٩٥٦. وكان من الطبيعى أن يذوب أمثال إبراهيم حمدى فى الملايين التى خلقتهم، ويصبحوا بعضا من تيارها العام، الصاعد، وعلامة على حلمها الواعد بمجتمع أخذ يحقق أحلامه فى الاستقلال والتحرر والتقدم والعدل. وقد اكتسبت الرواية شعبيتها، فى سياق هذا التيار العام، فتم إعدادها إذاعيا وإنتاجها سينمائيا، وظلت علامة على تفاؤل مرحلة لا ينساها من انطوى على أحلامها.

ولكن هل استمر هذا التفاؤل وتحول إلى تيار متصل لا يكف عن الصعود أو المضى إلى الأمام؟ وهل تواصل نموذج البطل الإيجابى الذى انطوت عليه دلالة أمثال إبراهيم حمدى؟ وهل أفضت المرحلة إلى اكتمال الاستقلال والحرية والتقدم والعدل

الاجتماعى؟ لقد مضى أكثر من خمسة وأربعين عاما على صدور رواية إحسان عبدالقدوس. دارت الأرض دورتها، ونقلتنا من حال إلى حال : انحسر المد القومى والنضال ضد الاستعمار، وتوالت الأزمات الاقتصادية والكوارث القومية، وانكسرت الدولة التسلطية للمشروع القومى (وليس المشروع القومى نفسه) فى العام السابع والستين، وتحول الحلم القومى إلى فاجعة فى حرب الخليج، وخايلت يوتوبيا الدولة الدينية أذهان الكثيرين بأوهامها عن مهدى منتظر يملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا، وتصاعد العداء للآخر وحضارته، وساعدت عوامل متعددة على ظهور نموذج متطرف لداعية الدولة الدينية، نموذج يستبدل الإظلام بالاستنارة، والتأويل السياسى الأحادى البعد للدين بالمشروع القومى الواعد بالحرية والاشتراكية والوحدة. وزاحم الأفندى شيخ من نوع جديد، أطلق على نفسه لقب الأمير، يفرض على أتباعه السمع والطاعة، ويرفض الحوار والنقاش، ويقرن المجتمع المدنى بالكفر. وما بين الأمير الذى يقود التنظيم السرى والداعية المتعصب للدولة الدينية، تولد نموذج الإرهابى الذى يغتال بالرصاصة والقنبلة كل من يصمهم الأمير بالكفر والإلحاد. وبعد أن كانت الرصاصة والقنبلة تتجه إلى أعداء الوطن أخذت تغتال أبناءه، لا تفرق فى ذلك بين طفل وشيخ، أو رجل وامرأة، أو مسلم ومسيحى، أو رجل أمن ورجل فكر.

باختصار، انتهى ذلك الزمان الجميل الذى كان إحسان عبدالقدوس يتحدث فيه عن الملايين التى تصنع البطل، والتى يجسدها البطل الساعى إلى الحرية والتقدم والعدل. واختفى من الواقع والفن نموذج المناضل الذى يحلم بصياغة مشرقة لمستقبل شعبه، فلم نعد نعيش فى "جمهورية فرحات" أو "قصة حب" بل أصبحنا نعيش فى زمن الجاهلية فيما يقال، زمن انقسم فيه المسلمون إلى أكثر من سبعين فرقة، كلها على ضلالة إلا فرقة واحدة، هى الفرقة الناجية التى أعطت لنفسها الحق فى أن تتدخل بين المرء وربه، وتحول بين الوطن وأحلامه، وتفرق بين المسلم وأخيه، وتمايز المسلم عن غير المسلم، والرجل عن المرأة، والأنا عن الآخر، وتستبدل القمع بالحوار، والرصاصة بالفكر، والقنبلة بالعقل، وترى فى الديمقراطية بدعة، والاختلاف زندقة، والمجتمع المدنى ضلالة، والفكر العلمى كُفراً صراحًا. وتطايرت رصاصات الإرهاب وتفجرت قنابله علامة على عصرنا الموحش، وانسرب العنف إلى كل مكان، وأصبح "المتعصب" و"المتطرف" بعض وجودنا المهدد بالخطر، وانتقلنا من الحال التى لخصها عنوان "فى بيتنا رجل" إلى حال جديد يلخصه عنوان "فى بيتنا إرهابى".

هذا ما أدركه لينين الرملى وأراد أن يوصله إلينا عندما كتب قصة وسيناريو الفيلم الذى أعده لعادل إمام بعنوان "فى

بيتنا إرهابى" ليشير إلى أن الزمن القومى للرجولة قد انتهى، وأن البطل الوطنى حل محله نموذج إرهابى من نوع غريب، وأن رصاصات أمثال إبراهيم حمدى التى كانت تتجه إلى الإنجليز وعملائهم قد تحولت إلى رصاصات غادرة تتجه إلى أبناء الوطن الأبرياء، وأن نموذج البطل القومى الذى يشيع معنى الحرية والوحدة والاشتراكية قد استبدلت به الأيام نموذج المتطرف الذى يصم مخالفيه بالكفر ويحكم عليهم بالإعدام، وأن وحدة طوائف الأمة التى قامت على شعار الدين لله والوطن للجميع قد أصبحت هدفا لمن يزرعون ألغام الفتنة الطائفية.

وإذا كان إبراهيم حمدى نموذج البطل القومى، فى رواية إحسان عبدالقدوس، يغتال عبدالرحيم باشا شكرى (أمين عثمان) رجل الإنجليز ليؤكد معنى التحرر الوطنى فإن نقيض هذا البطل، فى عصرنا، يغتال الدكتور فؤاد فرج (فرج فودة) رجل القلم، ليؤكد معنى الإرهاب وروح التعصب والاندفاع إلى تصفية المخالف واغتياله. وإذا كان إبراهيم حمدى قد رفض إطلاق الرصاص على الضابط المصرى الذى طارده، عند هروبه من معسكر الإنجليز، فإن نقيضه المعاصر يطلق الرصاص على رجال الشرطة الذين حكم عليهم بالكفر لأنهم يعملون فى خدمة حكومة كافرة لا تعمل بما يراه.

وقد لجأ لينين الرملى إلى قالب "المعارضة" التى يقابل بها فيلمه الجديد رواية إحسان عبدالقدوس القديمة ويشير إلى الفيلم المأخوذ عنها، وذلك ليؤكد معنى التحول الحاد فى المجتمع. وتنطوى المعارضة، فى هذا السياق، على معنى الكشف والسخرية والإدانة فى آن. أما الكشف فيتم بوساطة المقارنة المضمنة التى تبرز عمق الاختلاف بين نموذج البطل الذى كان ونموذج الإرهابى الذى يتولد كل يوم، على نحو يركز أعيننا على بواعث الإرهاب، ويبطئ إيقاع لقائنا بآلية حركة الإرهابى وتفكيره، ويتيح لوعينا تأملا أعمق للمناخ الذى ينتج نموذج الإرهابى الذى أخذ يدخل بيتنا ويخترق حياتنا. أما معنى السخرية فيأتى من وضع النقائض والأضداد جنبا إلى جنب، والتوسل بعلاقات التناص المتعددة الأبعاد التى تدفع المتفرج إلى إدراك المفارقة المؤسية بين عالمين واقعيين. وتلك مفارقة من النوع الذى أبرزه شاعر مثل بدر شاكر السياب، عندما نظر حوله ذات مرة، فوجد بغداد ما بين الرصافة والجسر، ساحة للاغتيال والقتل، فلجأ إلى بيت على بن الجهم سلفه العباسى القديم الذى قال:

عيون المها بين الرصافة والجسر   جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدرى

فأحاله إلى:

ولقد قصد لينين الرملى إلى مثل هذه المفارقة بعلاقات التناص التى انبنت عليها معارضته السينمائية لرواية إحسان عبدالقدوس "فى بيتنا رجل" والفيلم المأخوذ عنها على السواء. وذلك هدف جعل من معالجة لينين ومعارضته تمثيلات بصرية كنائية لحركة الواقع الفعلى من حولنا: الهجوم على محلات الذهب، حرق معارض الفيديو، الهجوم على مركبات السائحين، اغتيال ضباط الشرطة، اغتيال المفكر فرج فودة. وتتكثف التمثيلات البصرية على النحو الذى يكثف الإحساس بالواقع عند المتفرج، ويصل بين الكنايات المرئية فى علاقة دالة، يدفع مدلولها المتفرج إلى إدانة هذا الذى يحدث، والتفكير فى أفق للخلاص منه.

وإذا كانت الحبكة الأساسية تصل بين معالجة لينين الجديدة ورواية إحسان عبدالقدوس القديمة، فى تيمة اختفاء الهارب فى منزل أسرة مسالمة بعد اغتيال نقيضه السياسى، فهناك ما يتفرع من هذه الحبكة ويفضى إليها فى حركة "المعارضة" ما بين بداية ونهاية مفروضتين سلفا. ولنتذكر أن عدد أفراد الأسرة واحد فى الحالين (الأب والأم والأختان والأخ)، وصديق إحدى الأختين هو الذى يقود الأحداث إلى انكشاف

شخصية الهارب، وتكرار قصة الحب التى تقع بين الهارب وإحدى الأختين، وتكرار إقامة الهارب فى حجرة الأخ. والبداية هنا وهناك هى اللقاء غير المتوقع بالأسرة، والنهاية هنا وهناك هى مصرع الهارب بالرصاص أثناء مطاردته من طرفين. وتلك كلها مشابهات دالة، تؤدى دورها فى لفت الأذهان إلى نصوص أسبق ترتبط بزمن مغاير، ومعان أجمل، ومن ثم تحقق الوظيفة الأولى التى تفضى إلى ما يلزم عنها من إدراك قبح النقيض الحاضر، والتحديق فيه إلى الدرجة التى تفضى إلى استبشاعه بالقياس إلى غيره.

ولعناصر الاختلاف أهميتها فى هذا المستوى، حيث تتفاعل التكوينات الجديدة للشخصيات المكررة والشخصيات الجديدة والوقائع المعاصرة المختارة بعناية لافتة، ورسمها بواسطة التقابلات والتعارضات الدالة فى بنية صراعية طرفاها: الوعى المستنير والوعى الزائف، وغايتها الكشف عن ناتج المواجهة بين هذين الطرفين. ويتم التركيز على ما يجسد وعى الاستنارة فى الأسرة التى يختبئ عندها الإرهابى الهارب: الأب الطبيب، صديقه الدكتور فؤاد فرج (فرج فودة)، الجار المسيحى وطفلته وزوجه المتعصبة الموازية المسيحية لتعصب الإرهابى المسلم، انفتاح أبناء الأسرة على تكنولوچيا العالم المعاصر،

المقاطع الشعرية المقتبسة من قصائد صلاح عبدالصبور، صورة جيفارا، عناوين الكتب الدالة، الحوارات التى تؤكد حق الاختلاف وأهمية الحرية الفكرية، دلالة الانتماء الوطنى فى مشهد مباراة الكرة. وكل ذلك وغيره فى مقابل الوعى الزائف الذى ينغلق عليه الإرهابى، ابتداء من تعاليم الأمير التى تحرم السؤال، وتفرض الطاعة العمياء وتصفية الآخر المخالف، مرورا بالمشاهد الدالة التى تجسد صدمة الوعى الزائف فى المواجهة الفعلية مع الاستنارة، وانتهاء بالتحول الذى يقترن بالنهاية المأساوية.

هذا التقابل بين الوعى الزائف للإرهابى ووعى الاستنارة يوازى التقابل بين الأقنعة المستعارة وما يختفى تحتها. إنه التقابل بين ما يعلنه الأمير وما هو عليه بالفعل، والتقابل بين شخصية أستاذ الفلسفة التى يختبئ وراءها الإرهابى والواقع الفعلى له من حيث هو إرهابى. هذا التقابل، بدوره، يمايز نموذج الإرهابى عن نقيضه القديم، فالأول لم يعرف الكذب، ولم يلجأ إليه، ولم يخف أفكاره تقيةً أو مخادعة، ولم يضمر شرا لمن منحوه الأمن. والثانى يضع كل مغاير لجماعته فى منطقة الكفر، تضلله تعاليم الأمير التى تقول: لا تجادل ولا تناقش، ولا تختلط بالمجتمع الفاسد، لا تقرأ صحف الحكومة الكافرة، نساء الكفار حِلّ للمجاهدين، العلمانية كفر، المجتمع المدنى زندقة.

ولأن بنية "المعارضة" قائمة على التقابل والتضاد، فى هذا السياق، كان على الإخراج السينمائى تجسيد الخاصيتين الأساسيتين فى بناء الفيلم، وذلك بإبراز التقابل بين فضاء الأماكن المفتوحة والمغلقة، ارتفاع الصوت وانخفاضه، عذوبة قراءة المقطع الشعرى فى مقابل فرقعة أصوات الرصاص والقنابل، تعارضات الضوء والعتمة، الحركة المتقابلة للمجموعات، مجازات اللقطات القريبة والبعيدة، جلسات الإملاء وجلسات الحوار، تناقضات الموسيقى التصويرية، ألوان المطابقة البصرية فى المونتاج الذى يشد الانتباه إلى التنافر بين العوالم التى تتحرك فيها المعالجة السينمائية فى كل مستوياتها.

وقد كانت المعالجة السينمائية عملا جماعيا انتقل بما كتبه لينين الرملى إلى أفق أكثر اكتمالا، أسهم فى تحقيقه مخرج جاد هو نادر جلال، وممثل نادر هو عادل إمام. وقد ركز الثلاثة، من حيث هم فريق متجانس، على شخصية الإرهابى إلى الدرجة التى دفعتهم إلى التخلى عن العنوان الأصلى للسيناريو الذى تم تقديمه رسميا إلى الرقابة على المصنفات الفنية (والذى هو العلامة الأولى على بناء المعارضة) واستبدلوا به عنوان "الإرهابى" ليجعلوا المعارضة أكثر خفاء من ناحية، ولكى يغدو العنوان أكثر ارتباطا بالهدف المباشر للكناية السينمائية الكلية

التى ينطوى عليها الفيلم من ناحية ثانية، أعنى الكناية التى يقودنا مدلولها إلى إمكان تغير الإرهابى لو واجهناه بمناخ تنويرى مناقض لما اعتاده، وذلك مدلول يدين الإرهاب بالقدر الذى يدين الطرائق القاصرة والأساليب العاجزة لمواجهته.

ويتأكد هذا المدلول بوساطة المفارقة التى تحركت بها دراما الأحداث بما انقلب بالوعى الزائف للإرهابى إلى وعى ممكن، وكشف عن إمكان تحوله بوسائل الاستنارة التى انسربت إلى وعيه بأكثر من سبيل، فى منزل الأسرة التى اختبأ عندها، وتفاعل معها، واستجاب إليها قلبا وعقلا دون إرادته ورغم كل مقاومته.

وليس سوى عادل إمام من يمتلك القدرة على تجسيد هذا النموذج بإمكان تحوله من النقيض إلى النقيض، وذلك بما يتمتع به من قدرات أدائية، وثقافة مستنيرة، ووعى بقضايا مجتمعه، فضلا عن شجاعة المقاتل وجسارة المؤمن بقضية المجتمع المدنى. ولم يكن من قبيل المصادفة أن عادل إمام هو أول فنان مصرى أخذ على عاتقه مواجهة الإرهاب منذ بداياته الأولى، وكان أول من انتقل بمسرحه إلى قلاع العنف وبؤره فى صعيد مصر، ليواجه بالفن عواصف الإظلام. ولقد كان تجسيده للدور الذى رسمه لينين الرملى تأكيدا لقدراته والتزامه، ففى الوقت الذى يهرب فيه

أقرانه من مواجهة "الإرهابى" الذى يقتحم بيوتنا، خوفا وإيثارا للسلامة أحيانا، وطمعا فى حفنة من الدراهم أحيانا أخرى، يصوغ عادل إمام ولينين الرملى ونادر جلال هذه المعالجة السينمائية التى تؤكد قدرة الاستنارة فى مصر على مواجهة نقائضها فى الداخل والخارج.

مفارقات الزهرة والجنزير

أخيرا، امتدت شجاعة مواجهة الإرهاب إلى مسرح الدولة فى مصر، واستطاع "المسرح الحديث" فى القاهرة، ضمن منظومة جديدة، وقيادة واعدة، أن يعرض مسرحية "الزهرة والجنزير" التى نشرها الكاتب المسرحى المصرى محمد سلماوى منذ أربعة أعوام (فى عدد نوفمبر-١٩٩٢ من مجلة "القاهرة" التى يرأس تحريرها الصديق غالى شكرى) ولم يستطع أن يعرضها على خشبة المسرح إلا بعد أن رحلت العقول البيروقراطية التى ظلت مهيمنة على مسارح الدولة فى مصر لسنوات، وحلت محلها عقول واعدة، تدرك علاقة المسرح بالاستنارة، ودوره الحيوى فى مواجهة التطرف والإرهاب.

ومسرحية محمد سلماوى مسرحية جسورة، تنطوى على شجاعة المواجهة لظاهرة الإرهاب الخطرة، والكشف عن الأسباب التى أدّت إليها، وتجسيد الشخصيات التى يّصل بها التطرف أو التعصب إلى العنف العارى، وتمثيل خطاب الإرهاب بما يضع هذا الخطاب موضع المساءلة، فى عقل المتفرج الذى لا يمكن أن يتلقى هذه المسرحية تلقيا سلبيا، فالمسرحية تنطوى على وجهة

نظر خاصة بها، وتدفع المتفرج إلى اتخاذ موقف نقدى من دلالة الأحداث التى تمثلها. وليس المهم أن يتفق المتفرج أو يختلف مع وجهة نظر المسرحية، فالأهم هو مشاركته إياها فى إدانة الإرهاب، وتأمله بواسطتها الأسباب التى أدّت إليه. ولعل مسرحية سلماوى، من هذا المنظور، هى أول عمل إبداعى مصرى يتصدى للإرهاب فيما أعلم، فقد كتبت عام ١٩٩١ ونشرت عام ١٩٩٢، قبل أن تصبح الكتابة عن الإرهاب طرازا مألوفا، أو حتى مقبولا من الأجهزة الإعلامية والثقافية فى مصر. ولذلك تحمل المسرحية علامات البداية، بالمعنى الذى ينطوى عليه رد الفعل الإبداعى الأول إزاء ظاهرة هى نقيض الإبداع والحياة على السواء.

ومنذ البداية، يلفت عنوان المسرحية الانتباه إلى ما ينبنى عليه من تضاد بين طرفيه الدالين، فالزهرة تومئ إلى الرقة والبراءة والحرية والحب، كما تومئ إلى الوعد الربيعى الذى ينطوى على قيم الجمال والحق والخير، وذلك على النقيض من "الجنزير" الذى يومئ إلى القيد والسجن والتسلط والقمع، كما يومئ إلى الإرهاب الذى ينطوى على الرعب الذى يستبدل بالحضور الواعد لقيم الجمال والحق والخير الوجود العقيم للقسوة التى تسحق الوردة والعنف الذى يغتال الحياة. وتتأكد

هذه الدلالات الأولية، داخل المسرحية، بواسطة علاماتها الدالة أولا، فالحضور "الزهرى" يتجسد ما بين دوال تسمية الشخصيات النسائية ودوال العلامات الموازية للتسمية. الأم التى هى أول من نراه فى المشهد الأول وآخر من نسمع صوته فى المسرحية اسمها "زهرة". لا يفارق حضورها حضور المزهريات (اللافتة فى الفضاء المسرحى) والموسيقى التى تنطلق كلما اقتربت زهرة من البيان، مذكرة بالتوافق الإيقاعى الذى كان ذات مرة، فى زمن الزوج، كبير مهندسى السد العالى الذى توفى منذ أكثر من عشرين عاما. والابنة الكبرى الغائبة فى بلد خليجى هى "نرجس" التى انطوت على نوع جديد من الحجاب. والابنة الصغرى "ياسمين" التى تدخل إلى توتر المواجهة الدرامية حاملة، ما يدل عليها، زهرة اللوتس رمز الحضارة المصرية القديمة التى قرنتها الأسطورة الفرعونية ببداية الخليقة، حين لم يكن فى الوجود غير المياه اللانهائية، إلى أن نبتت زهرة اللوتس البيضاء الرقيقة، فتكونت حولها الأرض لتحتضنها، وأخرجت كائنات الوجود المختلفة لتحيط بها كما يحيط الوجود بمبدأه الواعد.

وفى مقابل علامات الحضور الزهرى، هناك علامات الحضور القمعى التى تبدأ من "الجنزير" الذى يحمله شاب إرهابى يستوقف سيارة الأم فى الطريق، متنكرا فى ثياب امرأة

منقبة، فتدعوها الأم إلى منزل الأسرة، كى تفهم ما يدفع فتيات هذا الجيل، ومنه ابنتها، إلى النقاب أو الحجاب. آملة أن تقيم حوارا مع الفتاة المنقبة (التى ترى فيها صورة أخرى من ابنتها المقيمة بعيدا عنها) حيث تعيش مع والدها المقعد الذى جاوز الثمانين من عمره، أثرا عتيقا من آثار ثورة ١٩١٩، عاجزا، خرفا، إلى جانب الابن أحمد الذى ضاع بعد وفاة الأب الناصرى، وإجهاض الحلم القومي الذى ارتبط به الأب. والابن مدمن حبوب الهلوسة، يعيش تائها بلا هدف أو حلم أو قضية، نقيض الحضور الزهرى الذى تمثله الأخت الصغرى، ياسمين نوارة الأمل الوحيد فى الأسرة، من حيث تطلعها إلى أفق واعد، عامر بالتسامح، يؤكد الحضور الإنسانى الفاعل في الوجود.

ولكن هل يتحقق هذا الأمل فى فضاء مغلق، محاصر بأحلام ماض لم يكتمل، وإحباطات حاضر منكسر، حاضر يتحرك فيه الجد كشاهد من شواهد القبور، وتومئ فيه صورة الأب إلى زمنه الذى انقضى، تاركا الأم وحيدة، عاجزة عن مواجهة متغيرات عاتية، حملت الابنة الكبرى بعيدا، وانتهت بالابن إلى الضياع، احتجاجا على فساد واقعه الذى تَوَلَّد عنه نقيضه الشبيه، أو شبيهه النقيض، أعنى قرينه الإرهابى الذى اقتحم بجنزيره وأسلحته حياة الأسرة المسالمة، بعد أن اختارها اختيارا

عشوائيا، لتكون رهينة يضغط بها على قوات الأمن لتفرج عن سبعة عشر إرهابيا، وإلا قتل كل أفراد الأسرة الأربعة الذين احتجزهم، تحت تهديد السلاح، فى منزلهم الذى أحاله إلى زنزانة محاطة بالجنازير التى أغلقت الأبواب والنوافذ، وصرخات التحريم والتكفير التي أغلقت الراديو والتلفزيون ومنعت الحصول على الجرائد.

وتبدأ المواجهة الحاسمة فى مسرحية "الزهرة والجنزير" منذ اللحظة التى يجتمع فيها شمل الأسرة، الجد والأم والابن والابنة الصغرى، فى حضور الإرهابى الذى يحتجز الجميع، لحساب إحدى الجماعات الإرهابية التى يأمل أن يقبله أميرها عضوا فيها. وشيئا فشيئا تتكشف المواجهة عن علاقات التقابل والتوازى التى ينبنى بها الصراع الدرامى فى المسرحية، سواء على مستوى العلاقة بين الأجيال، أو العلاقة بين الجيل الواحد. لكن هذه العلاقات تتكشف عن مفارقاتها الخاصة التى تقلب النقيض إلى شبيه، وتصل بين الأطراف المتباعدة بأدوات مرواغة من المماثلة، فإذا بالشخصيات المتنافرة تتحول إلى شخصيات متقاربة. ويغدو الجد بحضوره العاجز الخرف صورة موازية لحضور الابن المُغَيَّبِ نتيجة حبوب الهلوسة، والابن المغيب بحبوب الهلوسة صورة مقابلة للإرهابى المُغَيَّبِ بأفكار التطرف والتعصب.

وتتجلى الابنة الصغرى في امتدادها الواعد صورة إكمالية من صور الأب الذي يحمل صفات عبدالناصر، في تجسيده حلم المشروع القومي ومعناه، وامتدادا للأم التي تسترجع بها المسرحية مفردات الخطاب الناصري. ويومئ النقاب الذي اختفى وراءه الإرهابي إلى الحد الأقصى الذي يمكن أن ينقلب إليه اختيار الحجاب الذي ارتدته الابنة الكبرى نرجس. وتبقى الأم التي تحاول جمع أجزاء الأسرة، كما تفعل إيزيس، رمزا دالا على محاولة الحفاظ على الماضي النبيل، ونقل سر التضحية بالنفس إلى كل طرف من أطراف الأسرة.

ويبدأ هذا السر في التجسد حين تفشل المفاوضات بين الإرهابيين والشرطة، ويطلب من الإرهابي اغتيال أحد أفراد من الأسرة، في تصاعد يراد به إرهاب قوات الأمن، فيعلن كل واحد من الأسرة استعداده للتضحية بنفسه في سبيل الباقين، ابتداء من الجد الذي يصحو وعيه الصحوة الأخيرة في لحظة الخطر التي تهدد الأسرة كلها، وانتهاء بالابن الضائع الذي يرى في موته أملا في تغير الحياة التي احتج عليها. لكنه، وهو يعلن استعداده للتضحية بنفسه، يؤكد ماسبق أن أعلنته أخته الصغرى، حين بررّت استعدادها للموت بانتسابها إلى جيل بلا مستقبل، جيل ضائع، نصفه مضلل والنصف الثاني مغيب، لم تعد لحياته معنى، على النقيض من جيل الأم وجيل الجد اللذين

كانت لهما أحلامهما وآمالهما التى عاشا بها ولها، وشاهدا تحقق بعضها أمام أعينهما. وذلك ما يؤكده أخوها الذى يلح على وجه الشبه الذى يصله بالشاب الإرهابى، كأنهما وجها عملة واحدة، طالبا منه أن يموتا معا، أو يقتل نفسه فيه. وعندئذ، تحدث ذروة التحول، ويهرع الشاب الإرهابى إلى قرينه المغيّب ليحتضنه، كاشفا عن حالة من حالات عودة الوعى.

هذه الحالة هى الذروة التى انقلب بها الإرهابى من حال إلى حال، بعد مقدمات متدرجة ومحاولات متصاعدة، ظل يقاومها طوال الأيام القليلة التى قضاها مع الأسرة التى جذبته إلى عالمها دون أن يدرى، فيعلن للمجموعة الإرهابية التى كلفته بالمهمة (بواسطة التليفون) رفضه لأوامر القتل، مؤكدا أنه أدرك بفضل هذه الأسرة أن الحياة التى منحها الله نعمة لعباده وليست نقمة، وأن الأسرة التى اقتحم حياتها بقلب يطفح بالحقد القبيح ملأته بمشاعر الحب الجميلة. ويكون فى هذا التحول مقتله، إذ ترسل إليه المجموعة الإرهابية من يغتاله، وتقع معركة بين الإرهابيين والبوليس، ويمتلئ المسرح بأصوات تبادل إطلاق الرصاص من الجانبين، ويسقط من يسقط، وتندفع الأم (زهرة) إلى مقدمة المسرح، رافعة يديها إلى السماء، تصرخ كالحيوان الجريح: بلدى.

هذه النهاية مغايرة للنهاية الموجودة فى الطبعة الأولى من المسرحية، فهى نهاية مختلفة فى صياغتها ومغزاها على السواء، ويرجع السبب فى تغييرها إلى التصاعد الفاجع للإرهاب فى السنوات التى تفصل بين الطبعة الأولى للمسرحية وإخراجها الفعلى على المسرح، وهو إخراج وضع فى اعتباره أولوية الكشف عن المفارقات التى ينطوى عليها الصراع بين الأطراف المتضادة التى هى تجليات دالة لثنائية الزهرة والجنزير. هذه الثنائية، بدورها، ليست حضورا يقع بين الشخصيات المتقابلة فحسب، وإنما يقع داخل شخصية الإرهابى فى الوقت نفسه، فالزهرة إمكان قائم فى داخله، ولكنه إمكان مقموع بالتعاليم الجامدة والأفكار المتطرفة التى أغرقه فيها دعاة الإرهاب، فزيفوا وعيه، واستبدلوا بممكن الزهرة واقع الجنزير الذى سجنه هو قبل أن يسجن غيره. وحين دخل الإرهابى فى علاقة حوارية مع أعضاء الأسرة انتهى به الأمر إلى لحظة التبدل الجذرى، تلك اللحظة التى لم تقع إلا بعد أن نبتت من جديد، داخل شخصيته، زهرة المحبة والتسامح الملازمة لقيم الجمال والحق والخير التى هجرها فى غيبوبة الوعى المسجون بالجنزير.

وتلك هى المفارقة الأولى التى تنبنى عليها المسرحية، فالإرهابى الذى اقتحم حياة أسرة بريئة ليتخذ منها رهينة، معلنا

رفضه لقيمها، وتكفيره العالم الذى ينتسب إليه أفرادها، سرعان ما تحول من النقيض إلى النقيض، بعد أن أعادت إليه الأسرة، فى تعاطفها وتراحمها وتسامحها، الوعى الذى غاب عنه، واستبدلت بالجنزير الذى سجنها به الزهرة التى حررته من سجنه، ووضعته فى مواجهة الإرهاب الذى انطلق منه. هذه النهاية أبرزتها الصياغة الجديدة للخاتمة التى أعدّها محمد سلماوى، فى موازاة التغييرات المصاحبة التى تعدل بها النص الأصلى فى العرض المسرحى، تأثرا بمقتضيات العرض الفعلى الذى أخرجه جلال الشرقاوى الذى أضاف رؤيته الخاصة، ونتيجة ظهور أعمال فنية متتابعة ظهرت فى السنوات الأربع التى فصلت بين النص الأول وعرضه على الجمهور، واستجابة إلى ألوان متعددة من التناص الذى يتفاعل به العرض وأحداث فعلية سبقته بأشهر.

لكن هذه النهاية، من ناحية أخرى، تعيد إنتاج الفكرة الشائعة التى لا تكف أجهزة الإعلام عن إعلانها، وتمثيلها فى أعمال دعائية وغير دعائية، أعنى تلك الفكرة التى تقرن الإرهاب بغياب العقل لدى شباب مضلل، يتسلط عليه مستغلون أشرار، يتمسحون بالدين لتحقيق غرضهم الآثم، وهو الوصول إلى الحكم، فإذا أدركنا هذا الشباب المضلل، أو أتيحت له الفرصة ليبرأ من

مرضه المؤقت، أو يستعيد وعيه، عاد إلى حضن المجتمع المتدين السمح الذى تمثله أسرة زهره فى مسرحية محمد سلماوى. هذه الفكرة صحيحة إلى حد كبير، لكنها لا تعادل الأبعاد المعقدة للموقف الذى لا يمكن اختزاله فيها، فضلا عن أن الإلحاح عليها وحدها يتحول، فكريا، إلى تبسيط مخل لوضع لم يعد يحتمل التبسيط، كما ينتهى، فنيا، إلى تسطيح شخصية الإرهابى واختزالها فى صفة وحيدة البعد. وعندئذ، يسهل إقامة مماثلة بين الإرهابى المُغَيَّبِ بالفكر وابن الأسرة - قرينه - المُغَيَّبِ بالمُخَدِّرِ، كما لو كان هذا هو ذاك فى قياس النتائج على الأسباب، أو قياس المُشْكِلِ على حَلِّه. لكن هذا النوع من المماثلة يظل على مستوى السطح وحده، كما يظل القياس شكليا، يختزل التعدد الممكن للأبعاد - فى كلتا الشخصيتين - فى بعد واحد، ويقمع واقع الاختلاف الثرى، دراميا، بين الشخصيات المتغايرة التى لا يدنى بها التشابه، قط، إلى حال من الاتحاد.

وتفضى هذه المفارقة الأولى إلى أخرى ملازمة، على مستوى علاقات البناء الدرامى، من منظور الأجيال المتتابعة والمتصارعة فى آن، فالمسرحية تركزّ على التضاد الرأسى بين ثلاثة أجيال على وجه التحديد. الجيل الأول يمثله حضور الجد الذى ظل مغيبا بلا فاعلية ولا دور، سوى استرجاع الذكريات

التى تؤكد سلب الحاضر بالقياس إلى إيجاب الماضى. والجيل الثانى هو القطب الأول من التضاد الأساسى بين جيل الآباء الذى ينتمى إلى المشروع القومى الناصرى، وجيل الأبناء الذى جاء فى أعقاب إجهاض المشروع الناصرى وبداية التحول الساداتى، فكان بمثابة النقيض الذى يُذكِّرُ بنقيضه. ولا تكف الأم زهرة عن الحديث عن الفردوس الناصرى المفقود، أثناء حديثها عن الأب الذى كان بعض حضور عبدالناصر فى النص المسرحى والعرض على السواء.

ولأن علاقات الأحداث والشخصيات مصاغة من وجهة نظر أقرب إلى وجهة نظر جيل الآباء، خصوصا ما تنطقه الأم التى يتسرب خطابها إلى مفردات الابنة الصغرى، ويطغى على بقية الأصوات بنبرته الحماسية، فإن التضاد بين الجيلين يبدو تضادا بين الفردوس الناصرى المفقود والجحيم اللاحق الذى اقترن بإجهاض المشروع القومى، ذلك الإجهاض الذى تولد عنه الفساد السياسى الاجتماعى الذى أدّى إلى ضياع جيل الأبناء، فأصبح جيلا نصفه مضلل والآخر مغيب كما تقول الابنة الصغرى.

ولكن إذا نظرنا إلى الأم بوصفها الامتداد الطبيعى للحضور الناصرى فإن المنظور لابد أن يتغير، ويبدو جيل الآباء (الناصرى) أقرب إلى أن يكون سببا من الأسباب التى أدت إلى

ما انتهى إليه الأبناء، فالفردوس الناصرى لم يستطع أن يدافع عن بقائه، ولم يحصن أبناءه ضد مأساة إجهاضه التى لم تخل من معنى السقوط، فهجروه إلى ما حسبوه خلاصا منه، أو خلاصا من توابع سقوطه، خاصة بعد أن أورثهم بعض الجرثومة التى أحالت الزهرة إلى جنزير.

ويلفت الانتباه أن الحوار مع الإرهابى، فى غير مشهد، هو حوار يبدأ من حجج الإرهابى وينتهى إليها، واقعا فى شراك محاجته القمعية رغم المقاومة المعلنة، لأن الحوار لا يدور بين أطراف متكافئة فى تضادها، أو اختلافها، أو حتى فى صياغة أفكارها، وإنما يدور بين صيغ جاهزة، فى أكثر من حالة، لخطاب إرهابى شائع، ونموذج إرهابى جاهز، وصيغ مقابلة من خطاب وشخصيات لا تخلو من نمطية النموذج الجاهز. ولذلك يبدو الحوار، فى غير مشهد، صيحات متبادلة، خطابة استبدالية، لا تتحول إلى عملية جدلية تتغير معها الأطرف المتناقضة تغيرا دراميا فعلا.

ولا يبعد عن هذه المفارقة حوار الابنة والإرهابى، وهو حوار يومئ إلى قصة الحب التى استبعدها العرض من النص القديم، وأحالها إلى إعجاب ملتبس بالإحساس العالى بالواجب عند الإرهابى، لأنه يتبنى قضية لا يتردد فى بذل حياته فى

سبيلها. وليس مهما أن تكون هذه القضية زائفة، أو يترتب عليها تكفير المسلمين واغتيال الأبرياء الآمنين، فالأهم وجود القضية فى ذاتها، من حيث هى قضية، لأن معظم الشباب لا يؤمن بقضية من أى نوع. وتكون نتيجة هذا النوع من الحوار عدم الخلاف حول الحل الدينى الذى تحتكره مجموعة دون غيرها، وانحصاره فى الوسيلة فحسب، هل هى اللين أم العنف؟ ولكن إذا كان اللين يوازى الزهرة رمزيا، والعنف يوازى الجنزير، فكلاهما، فى هذا النوع من الحوار، يتحول إلى مجرد طرف يتناقض ظاهريا ومقابله، فى المتصل نفسه الذى لا تتميز أطرافه المتعارضة تميزا حقيقيا.

هل يرجع ذلك إلى استجابة العرض إلى الخطاب الشائع فى الرد على الإرهاب، وهو خطاب يقع فى شـــراك خطابه النقيض؟ أحسب أن الأمر كذلك، خاصة أن المخرج جلال الشرقاوى يؤكد، فى تقديمه المطبوع للعرض:

> "إننا لا ندين التطرف سواء كان فى أقصى اليمين أو أقصى الشمال ما دام وسيلته الحوار، بل إننا نحترمه وإن كنا قد نختلف معه.... أما إذا تحولت الوسيلة إلى القنبلة والمسدس والجنزير، يصبح التطرف إرهابا. وهذا مـــا ندينه ونقف ضــده ونحاربه بكل الوسائل الممكنة".

ولكن كيف نتجاهل أن التطرف فى ذاته وبذاته نفى للحوار وإلغاء له، وأنه الوصول إلى النقطة الحَدِّيةِ التى ترفض (وتقمع) الإمكان المغاير للفكرة أو الفهم المختلف للمبدأ؟! وماذا نفعل إذا كانت العلاقة بين التطرف والإرهاب هى العلاقة بين السبب والنتيجة، بين الكلمة التحريضية والعنف العارى الذى يترتب عليها؟!

ربما كان هذا المنحنى من التفكير، عند جلال الشرقاوى، هو الذى انتهى به إلى التركيز على بعد واحد فى النص المسرحى، بدل الوصول بممكنات التركيب إلى ما يكملها فحذف بعض الجمل الدالة من النص، وأظهر عدم التكافؤ بين الممثلين واضحا، شأنه شأن التفاوت اللافت فى قدراتهم ومستويات أدائهم، والتركيز على بعضهم دون بعض، مع أن للشخصيات الأربعة كلها فى النص الدرجة نفسها من الأهمية فى علاقات الصراع. ولم ينج جلال الشرقاوى من عادات المسرح التجارى، فأضاف إلى النص حضور الممثل النجم الذى "يفرقع" فى أدائه، ويضيف التوابل الضارة إياها، ارتجالا، مؤكدا خفة دمه، حتى لو انقطع تواصل الخط الدرامى فى بعض المشاهد. ويصل الحرص على الإبهار إلى ذروته فى المشهد الختامى الذى قد يدهش المتفرج بمتفجراته وتدافع عنفه، ولكنه يظل مشهدا مقحما،

مفتعلا، زائدا على حبكة المفارقة التى تكتمل، فعليا، بتحول الإرهابى الذى استعاد وعيه. أما ما أعقب ذلك إلى الصرخة الأخيرة التى أطلقتها الأم فى النهاية، فهو إثارة مقصودة، يراد بها تهييج الانفعالات العنيفة فى وجدان المتفرج، لكنه تهييج سرعان ما يضيع أثره، لأنه لم يكن نتيجة حتمية أو طبيعية أو حتى معقولة فى سياقه.

ترى هل كان تأخر عرض المسرحية، فى موازاة تغير المناخ المحيط، هو السبب الذى دفع المخرج وفريق الممثلين إلى إضافة ما يدخل فى باب "تسخين" أو "تتبيل" العرض؟ أم أن النص نفسه ينطوى على ما لم يستطع العرض معالجته؟ كلا الأمرين ممكن على أى حال. لكن المؤكد أن شجاعة المؤلف المسرحى محمد سلماوى فى تصديه للإرهاب، وكشفه القناع القبيح عن وجه الإرهاب الأقبح، أمر جدير بالتقدير والتحية.

الشمعة والدهاليز

مرة أخرى يفعلها الطاهر وطّار. يقتحم المناطق الخطرة التى يهرب منها الذين يؤثرون الأمن والسلامة. يدخل إلى الدغل المظلم للإرهاب، الدهاليز التى لا تجد شمعة واحدة تضيئها، السراديب المليئة بالقمع الذى ينتشر كالوباء، التعصب الذى يتكاثف كالظلمة، الموت الغادر الذى يتربص بالأبرياء، يعصف بالمغايرين الذين يفكرون فى أفق مختلف، متطلعين إلى الخلاص من وطأة كل قمع. وليس سوى العنف العارى، فى هذه المناطق، يمارسه المتطرفون بالكلمة وفى الكلمة، يقترفه المتعصبون بالإنسان وعلى الإنسان، سلاحهم كل ما يقضى على الحضور الحى فى الوجود، ويشل الوجود الفاعل للحضور.

والفضاء الذى يتحرك فيه هذا العنف فضاء قمعى، عدائى، يتنكر فيه التاريخ لأحلامه، يرتدى أسمالا جديدة فوق أسماله القديمة، كما لو كان يخرج من نفق مظلم ليدخل فى آخر، مكررا دوافع العنف العارى، الخطايا الآثمة التى أجبرت "اللاظ" على مشاهدة اغتيال أبيه، وقرنت ظهور "بو الأرواح" ببداية "الزلزال" الذى أطاح بكل شىء واعد.

والزمن الحاضر لهذا التاريخ هو الزمن المعاصر للجزائر، السنوات الأخيرة التى تحولت، بواسطة الرعب، إلى دهليز كبير، مظلم وغامض، غامض ومخيف. تحضر قضاياه كلها فى الآن نفسه، فارضة تعقدها المأساوى، علاقاتها القمعية، عنفها العارى، مشكّلة ما يشبه زوبعة مهلكة، متصلة، عاصفة، تزداد إظلاما كلما ازداد إلحاح الأبطال على الانغماس فيها، لأنها لم تعد قضايا كلية، واضحة القسمات كما كانت فى القديم، وإنما أصبحت قضايا متشابكة، متداخلة، متراكبة، متنافرة المظاهر، متعددة الأسباب، متكلسة الجذور، متناقضة المكونات، كأنها الدهليز الذى يتفرع إلى دهاليز تتولد عنها دهاليز إلى مالا نهاية، كاللابرنث، لكن بلا شمعة تضيئ للسائرين المتخبطين فى الظلمة.

والتعارض بين الظلمة والنور هو التعارض الرمزى الذى ينطوى عليه الحضور التاريخى الذى يجسده القص فى رواية الطاهر وطّار الأخيرة (الشمعة والدهاليز) التى صدرت بالقاهرة فى نهاية العام الماضى، شهادة أخيرة منه على ما يجرى فى بلاده، ومحاولة للإجابة عن الأسئلة الصعبة: كيف تولّد هذا العنف المدمّر فى الجزائر؟ لماذا تَحَوّل دين المجادلة بالتى هى أحسن إلى المصادرة بالتى هى أقمع؟ كيف تسممت الحياة اليومية بالرعب؟ ولماذا سقطت الجزائر الواعدة فى دهاليز مظلمة مكتظة بالعنف؟

ومتى بدأ هذا السقوط؟ منذ زمن قريب أو زمن بعيد؟ وإذا كانت المآسى التى تقع الآن، فيما يقول بطل الشمعة والدهاليز، هى بلوغ الطرف الآخر من الهوة، ووقع قدمى الواثب، فالمهم هو زمن الوثوب وليس زمن النزول، الطرف الأول من الهوة وليس طرفها الأخير، لحظة البداية التى أفضت إلى لحظة النهاية الدامية. ولكن متى كانت هذه اللحظة، وإلى أين ينتهى البحث عنها؟ هل يفضى إلى حَدِّيةِ التناقضات التى تنطوى عليها الشخصية الجزائرية، أم إلى حدية التعارضات التى انبنت عليها حركة التحرر الوطنى، أم إلى الفساد الذى نخر فى دولة التحرر الوطنى منذ اليوم الأول للاستقلال، أم ذلك كله وغيره؟!

"أعلم أنه يصعب على أى كائن آخر أن يكون جزائريا".
ذلك ما قاله البطل فى "الشمعة والدهاليز" مؤكدا أن الجزائرى سليل جميع الشياطين وجميع الملائكة وجميع الجن، ابن البر والبحر، ابن الساحل والسهل والتل والصحراء، البربرى العربى الفينيقى الرومانى الوندالى، الأبيض الزنجى الأصفر، ابن الحماقة والحكمة، الوطنية والخيانة، القاتل والمقتول، الجرح والجريح والسيف الجارح، كى يكونه أحد غيره ينبغى أن تتمكن منه جميع اللعنات، وأن لا يكون هناك فاصل بين طيبته وشره، جنونه وتعقله، فالجزائرى هو المجنون ابن المجانين والحكيم سليل

الحكمـاء في آن. هذا الكائن الذي يجـمع بين كل المتناقـضـات الحدية هو الحضور الأولي الذي تتولد عنه الثنائيات المتعارضة للشمعة والدهاليز، في تضادها البنائي الذي يقابل ما بين النور والظلمة في المتصل الواحد، ويعارض بين الصفة ونقيضها في علاقات الحضور والغياب، سواء على مستوى الشخصية الواحدة في علاقاتها بغيرها، أو مستوى مجموعات الشخصيات في توازياتها الدالة، أو مستوى الأحداث المتقابلة في علاقات التزامن والتعاقب، وأخيرا مستوى العلامات الرامزة في بنية الرواية كلها.

وبداية المأساة، من هذا المنظور، ليست بداية مجاوزة للتاريخ، مغتربة عنه، وإنما متشكلة به، مشروطة بحركته المتعينة في الزمان والمكان، متجسدة بواسطة أقطاب لا تكف عن التناقض والتعارض والصراع، داخل المكان والزمان الجزائريين. هذا التجسد، بدوره، يتحرك في زمن روائي متميز، يمتد إلى عام أو أقل قليلا. لكنه في امتداده القصير يتحرك جيئة وذهاباً، كالحركة البندولية، عائدا إلى الوراء البعيد حيث البداية الأولى لجمع المتناقضات، أو الوراء القريب حيث التشكل الأول للتقابلات، أو الوراء الأقرب حيث الصدام بين التناقضات العدائية التي أدت إلى الانفجار الدامي.

والمكان الذى يتعامد عليه الزمان، فى رواية الشمعة والدهاليز، فضاء مخنوق، هو المدار المغلق الموازى للأفق المسدود للدهاليز، أو المرموز الذى ترمز إليه رمزية الدهاليز، فضاء لا ينفتح إلا على ساحة مكتظة بالهتافات التى تستدير بالزمن ليعود إلى مبتداه، كحركة الدائرة المقفلة. لا يفضى إلا إلى كل ما هو مغلق، محاصر، محجوز، محتبس، محاط بالرعب أو الخوف، كأنه المنزل الذى يقيم فيه الشاعر، يحول بينه والآخرين أكثر من باب، والباب الرئيسى محصن بقفل سفلى ثم قفل أوسط ثم قفل علوى، كما لو كان تعدد الأقفال علامة دالة على تصاعد الرعب وانتشار الخوف. والعلاقة بين المنزل والساحة والغرفة المغلقة التى تنطوى فيها الشخصيات على نفسها، فى موازاة الأرض البور التى تظلل الخلفية، أو الحافلات المكتظة، هى علاقة السجن الذى يحتجز كل مافيه، داخل أسوار تحول بين الحركة والانطلاق، بين الوجود والحضور، بين الشعار المعلن والواقع الممارس.

ويعنى ذلك أن "الشمعة والدهاليز" تنبنى رأسيا على أساس من التقابل الحدى الذى ينعكس على علاقات الفضاء المكانى والزمانى للأحداث والشخصيات، فيشكلها على أساس من بنية التضاد التى تحتوى كل شىء، وتقابل بين العناصر، فى حزم المكونات المتتابعة للسرد. ولذلك تتجاور الشخصيات، وتتابع

الأحداث والمواقف، فى أوضاع لا تكف عن التقابل، وتتشكل سرديا على سبيل التضاد. ويوازى هذا التضاد ويؤكد حضوره، على المستوى الخاص بزمان الاسترجاع، الحركه الدائرية التى تبدأ من دائرة صغرى، هى الزمن الروائى الآنى للأحداث التى لا تجاوز عاما فى تتابعها الأفقى، متحركة رأسيا صوب دوائر كبرى، فى أزمنة سابقة، هى أزمنة فاعلة فى علاقات الحضور فى السرد الروائى.

والمجلى المأساوى لهذه المستويات هو تقابلها الحدى، فى عنفه المادى، من منظور المكان الذى يختزل علاقات المجموعات البشرية، تلك التى تتحرك مستجيبة إلى خطاب لغوى قمعى، ينتجه الفاعلون الرئيسيون للأحداث، ويؤديه المنفعلون الذين يتحولون إلى أدوات قمع لغوى، يوازى أدوات القمع المادى التى لا تنفصل عن المحرضات اللغوية التى يشيعها منتجو الخطاب ووسائطه الإيديولوجية. وهى وسائط تتوتر، متحفزة، ما بين التقابل المراوغ للدهاليز التى تفضى إلى التيه الأسود نفسه، حيث لا شىء سوى الموت والعدم والدمار.

ولا فارق، فى هذه النهاية المدمرة، من المنظور السياقى، بين دهليز دعاة الدولة الدينية الذين يعودون إلى ماض مؤوّل، مختارين منه أكثر لحظاته اتّباعا وجمودا، ودهليز دعاة الدولة

المتفرنسة الذين يعودون إلى نموذج سابق، لا يخلو اختياره التأويلى من معنى الاتِّباع والتقليد نفسه، ومن التشويه المتعمد الذى يؤدى معه التابع دور السيد القديم، محاكيا إياه محاكاة ممسوخة، فى الوقت الذى يتمسك، كأصحاب الدهليز الأول، بكل ما يدعم التسلط، وينفى التعددية، فى كل مظهر من مظاهر الحياة والفكر.

والنتيجة، على مستوى الفضاء المكانى للدهليز الأول، هذه الحشود المتدافعة، الهادرة، الغاضبة، المليئة بالعنف الذى يحيلها إلى قنابل قابلة للانفجار فى أية لحظة. هذه الحشود لحمتها شباب نزعوا سراويلهم، وارتدوا الجلابيب، وأطلقوا اللحى، وغرقوا فى حنايا سرداب مظلم من سراديب الماضى، يمتصهم، ويحيلهم إلى مرايا عاكسة، آلات مذعنة، أدوات يحركها أمراء صغار وكبار. هؤلاء الأمراء، بدورهم، هم السداة التى تكمل النسيج العدوانى الذى ينطقه خطاب القمع، فى الشمعة والدهاليز، سواء فى زعم امتلاك الحقيقة، أو احتكار المعرفة، أو حيازة المستقبل الذى يشير إليه منتجو خطاب القمع بوصفه عودا على بدء، فى سالف الزمان القديم الذى يرسمونه على قدر أوهامهم، ويقرنونه بعلامات لغوية جازمة، لا تفارق صيغ الأمر الذى لا يقبل التردد أو السؤال.

وما بين اللحمة والسداة يسقط "الآخر" فى خطاب القمع، مدانا، متهما. ويُنْفى المغاير، ويُقْمع المعارض، ويُسْتأصَلُ المخالف. ويغدو السؤال معصيةً، والشكُ ضلالةً. ويغترب العقل حتى يجن أو يغيب أو يسقط، مع الزمان والمكان، فى هوة النقل والاتّباع والتقليد التى تنتهى بالاغتيال الذى يختتم أحداث الشمعة والدهاليز.

ونسمع، فى علاقات القص، من يقول: إن الدولة الدينية هى الشمعة الوحيدة القادرة على إنارة كل الدهاليز والسراديب، وإن الإنسانية فى ظُلَمِها الأخيرة، والظُّلَمُ هى الليالى الثلاث الأخيرة من القمر، وشمعتها الوحيدة سبيلها انتظار هلول الهلال من جديد، آتيا بالدولة الدينية، تلك التى إذا قامت فى الجزائر تقوم فى كل المنطقة، وتكشف للناس جميعا، فى مختلف أنحاء العالم، أن الطمأنينة وسط الدهاليز والسراديب هى العقيدة التى صاغتها مجموعة بعينها، واحتكرتها طائفة دون غيرها، بوصفها النور الذى يوقد من شجرة مباركة، زيتونة لا شرقية ولا غربية:

> "هذه الشجرة المباركة هى الجزائر، بلدنا الذى ليس شرقيا ولا غربيا، سواء من الناحية الجغرافية أو من الناحية الثقافية والحضارية، فالجزائر شمال بالنسبة لمالى والنيجر والدول الإسلامية والإفريقية،

وهى مغرب أوسط بالنسبة للدول الإسلامية الشرقية، وهى جنوب بالنسبة للدول المسيحية، وهى شرق بالنسبة للمغرب الأقصى".

ونمضى فى الإنصات إلى خطاب هؤلاء الدعاة الذى يصوغ يوتوبيا قمعية، ونستمع إلى المزيد من مفرداته التى تزاوح بين الوعد والوعيد، وتجاور بين التخييلات الخطابية، خاصة حين يقول قائلهم:

"هذه المرة ننجز ثورة دينية حقيقية، ثورة ربانية، تخالف كل ما أنجزته المعتقدات الوضعية، ننجزها شجرة مباركة لا شرقية ولا غربية، فلقد كان المغرب الأوسط، الجزائر، باستمرار، يحقق المستعصيات. الخوارج لم يستطيعوا إقامة دولة لهم إلا هنا فكانت الدولة الرستمية، والشيعة لم ينجزوا حلمهم إلا عندنا فكانت الدولة الفاطمية. وستوقد شمعة الخلافة من هنا، من الغرب الأوسط، من جزائرنا الحبيبة ليعم نورها العالمين".

غير أن صياغة رواية الشمعة والدهاليز لهذا النوع من الخطاب، على سبيل الاسترجاع الدال، تبين عن ثغراته

وتناقضاته الذاتية، فى الوقت الذى تدفع القارئ إلى وضع مقولات هذا الخطاب موضع السؤال. ومن ثم تتدافع فى ذهن القارئ، أثناء فعل القراءة، أسئلة تضع مشروع الدولة الدينية موضع التساؤل، خاصة بعد أن تحول إلى مشروع قمعى، إرهابى، مضاد لسماحة الدين الذى يتحدث باسمه. وتمضى الأسئلة فى التدافع، مؤكدة حضور العقل النقدى المضمر فى النص الروائى، العقل الذى يقول على لسان القارئ الممكن: ولكن لماذا يركب الانتهازيون موجة الدين؟ ولماذا يتحول الحديث باسم الدين إلى إرهاب يحول بين العبد وربه، المواطن وحق المواطنة، الكائن وحياته؟ ولماذا تتحول الدعوة إلى دولة دينية إلى رعب يتسلل فى النفوس كالوباء؟ هل لأن الدولة الدينية تقوم على تأويل بعينه للدين لا يقبل نقيضا له، مذهب واحد يرفض الاختلاف عنه أو معه، اتجاه جازم يفرض نفسه على غيره، تفسير واحد لا يعرف التعددية ويرى فيها خروجا على الأصل الثابت الذى يحتكره دون سواه؟ وإلا فكيف يستحل المسلم دم المسلم، اليوم، أو يغتاله دون أن يطرف له جفن، أو تهتز فيه شعرة؟ ولماذا يسقط آلاف الضحايا باسم الدين، والدين برئ من كل جريمة تنسب إليه؟ وكيف ينقلب النبل إلى نقيضه، ويتحول الحق إلى كل ما ينسب إلى الباطل الغادر؟ ولماذا ينقلب المختلف عنا، المغاير لنا

فى الفهم أو التأويل، إلى جرثومة، القضاء عليها فريضة واجبة على كل مسلم ومسلمة؟ وبأى حق يحكم بعض المسلمين على غيرهم بتهمة الزندقة أو الكفر لأنهم أعملوا العقل الذى هو أسمى ما خلقه الله فى الإنسان؟

ونسمع، فى علاقات الإجابة عن هذه الأسئلة، داخل النص الروائى للشمعة والدهاليز، من يقول:

"إن أسوأ إمام فى هذا البلد، يحافظ على الهوية، أفضل من أحسن عالم يؤدى بالأمة فى متاهات الاغتراب، وإن حركة الدولة الدينية فى الجزائر، أو الخلافة الجديدة، إنما هى، في الأساس مبنية على معاداة الغرب بصفة عامة، وفرنسا بصفة خاصة، والمتفرنسين التابعين للغرب من أبناء الجزائر بصفة أخص".

ولكن إذا كان هؤلاء المتفرنسون هم الطرف المناقض الذى يصوغه الخطاب الأصولى للدهليز الأول على أنه العدو الذى ارتكب الكثير من الآثام، والباعث على التمرد الذى يدعو إلى استبدال الهوية الأصلية بالهوية المفروضة، فإن هؤلاء المتفرنسين، من ناحية مقابلة، وفى الدلالات المترتبة على علاقات السرد، أو

اللازمة عنه، هم الطرف الآخر من المتصل الذى يجمع بين نقيضين فى بنيته القائمة على الاتبّاع والتقليد، ففى مقابل الأصولية السلفية التى تحتمى بصورة متخيلة عن الهوية النقية فى الماضى، هناك الأصولية المتفرنسة التى تغترب بهويتها صوب ما تتوهم أنه المستقبل. وأتباع هذه الأصولية، من وجهة نظر أبناء الدهليز المضادة، هم أولئك الذين دخلوا دهليز الثقافة الفرنسية ونمط الحياة الفرنسية، وأغلقوا على أنفسهم محتمين بالظلمة، رافضين إيقاد أية شمعة حولهم، مقررين انقسام الجزائر إلى قسمين، مرة واحدة وإلى الأبد، الماضى والمستقبل. الماضى البعيد والقريب يتوجب الانسلاخ منه، بكل ما فيه، تماما مثلما يفعل الثعبان، وهو يتخلص من جلده. أما المستقبل فهو إغماض العينين فى الدهليز، والاستسلام لوهج نور موهوم للشمعة التى تقود إلى العصر.

واللافت للانتباه أن علاقات السرد لا تتوقف عند هؤلاء المتفرنسين، لتصوغ خطابهم المتميز، فى القص، بواسطة أبطال فعليين، أساسيين، وإنما تشير إليهم على سبيل التضمن، وداخل علاقات الغياب التى تسترجعها علاقات الحضور أو تومئ إليها على جهة التضاد. وربما كان السبب فى ذلك أن رواية "الشمعة والدهاليز" تريد أن تسلط الضوء على الدهليز الأصولى المنتسب

إلى الدين فى المقام الأول، بوصفه الدهليز الذى فغر فاه ليبتلع الأفق الواعد للجزائر، وأشاع العنف الذى أدى إلى سقوط آلاف الضحايا الأبرياء. وإذا كان دهليز المتفرنسين يشار إليه، على سبيل التضمن واللزوم (بواسطة ما يشبه الشخصيات الثانوية) بوصفه بعض الأسباب التى أدت إلى ظهور نقيضه، فإنه بالقياس نفسه النقيض الذى يشبه نقيضه فى الآليات المحركة للبنية، وفى العلاقات الوظيفية التى تنطوى على الواحدية التى ترفض التعدد، وتنبنى على الاتِّباع والتقليد فى كل الأحوال.

والواقع أن المتصل الذى يصل بين المتفرنسين وأصحاب النزعات الوضعية هو نفسه المتصل الذى يصل بين الجميع وممثلى سلطة الدولة التى لم تؤمن، فعلا أو ممارسة، بالتعددية أو الاختلاف، أو حرية الشعب فى صياغة مستقبله، أو عدالة توزيع الثروة، فى موازاة عدالة توزيع العلم والمعرفة، فأضاعت كل شىء، ورسخّت كيان الدولة التسلطية التى فرضت بناءها البطريركى على كل المؤسسات والقطاعات، وأعادت إنتاج الصوت الواحد إلى مالا نهاية، وساعدت على تأثل مركزية العلة والمبدأ والفكرة فى الثقافة والتعليم، فى خطاب البعد الواحد الذى أشاعته أجهزتها الإيديولوجية، ممهدة بذلك الأرض للبدايات التى سرعان ما تحولت إلى الدهاليز التى ولدت التطرف والتعصب على

مستوى الأصولية السلفية التى لاذت بصورة متخيلة من صور الماضى، مقابل الأصولية الحداثية التى لاذت بصورة متخيلة من "الآخر" الذى لا يزال متبوعا.

وقد أصبحت كلتا الأصوليتين وجها للأخرى، من حيث مركزية المبدأ المحرك الذى يسقط نفسه على ما حوله، بوصفه الشمعة الوحيدة القادرة على إضاءة الظلام، والخروج من الظلمة إلى النور. وتلك هى المفارقة الأساسية التى تنطوى عليها رواية الطاهر وطار (الشمعة والدهاليز) حيث تتحدث كل الأطراف المتصارعة عن أنفسها بوصفها الشمعة الهادية، وعن غيرها بوصفه الدهليز، مع أن الجميع غارقون فى دهاليز الظلمة الفاجعة التى تعانى منها الجزائر إلى الآن، بلا شمعة حقيقية، أو واعدة، تضىء طريق المستقبل.

مختتم

لو استرجعنا ما سبق من إنجازات الرواية العربية، منذ أن نشر الطاهر وطار روايته «الزلزال» فى بيروت سنة ١٩٧٤، وسألنا أنفسنا عن الأبطال المشابهين للشيخ بوالأرواح، أو حتى المنتسبين إليه انتساب المعتقد أو انتساب التطرف، وجدنا المحصلة لا تكافئ تصاعد العنف الفعلى لعمليات الإرهاب الناتجة عن التطرف والتعصب فى حياتنا العربية الممتدة من المحيط إلى الخليج، ووجدنا الرواية العلامة للطاهر وطار تظل رواية علامة، لا توازيها - فيما أعلم - رواية مماثلة فى الهدف أو مشابهة فى المنظور أو مقاربة فى دائرة الرؤية. أعنى بذلك أن رواية «الزلزال» لا تزال هى الرواية العربية الوحيدة التى تجعل من المتطرف الدينى بطلا، لا ينافسه فى الحضور أحد غيره، وتغوص فى وعيه ولا وعيه بما يكشف عن مكونات هذا الوعى، ويضعنا فى حضرة عقلية التطرف من داخلها، ونرى آلياتها الدفاعية، وسياقات عقلنتها وتبريرها لما تفعل، ولما تراه بمثابة الصواب والحقيقة.

وما فعله الطاهر وطار يختلف عن ما فعله، بعده، يوسف إدريس فى قصته القصيرة «اقتلها» التى حاولت استبطان

مشاعر الإرهابى، لكن من الخارج، وفى الحيز المحدود للقصة القصيرة. أقول ذلك على الرغم من إدراكى صفة الإرهاص والتنبؤ التى جمعت بين العملين، فرواية الطاهر وطّار أرهصت بالاعتداء على نجيب محفوظ وأمثاله، كما أرهصت بانفجار التطرف الدينى، وقصة يوسف إدريس القصيرة تنبأت على نحو مباشر باغتيال السادات، خصوصا من منظور إلحاحها على فعل الاغتيال الذى حدث للسادات بعد نشر القصة بشهرين فحسب. ومعنى الإرهاص نفسه موجود فى رواية «الأفيال» التى كانت محاكمة إبداعية للأسباب التى أدّت إلى ظاهرة الإرهاب. ولكن رواية فتحى غانم لم تجعل همها الأول اكتشاف الوعى الذاتى للإرهابى، والتركيز الكامل عليه، وإنما نظرت إليه بوصفه نتيجة ولذلك غلب الاهتمام بالكشف عن الأسباب التى أدّت إلى تشكل «الإرهابى» على الاهتمام بكشف المكونات الداخلية للنموذج المترتب على هذه الأسباب.

والأمر نفسه، ينطبق بمعنى من المعانى فيما يتصل بمسرحية سعد الله ونوس التى تضع التعصب الدينى سببا من أسباب الهزيمة، لكن فى علاقته بغيره من الأسباب، وذلك فى شبكة العلاقات التى جعلت الأعمال الإبداعية تهتم بشخصيات التطرف، وتنطقها، ولكن بما لا يجعلنا نغوص فى أعماقها. وهـ

الأمر الذى حدث على نحو مقارب فى رواية «المهدى» التى لم نسمع فيها الصوت الخاص، أو تيار الوعى الخاص بنموذج المتطرف الدينى. ولذلك تظل رواية «الزلزال» العمل الأدبى الاستثنائى فى تقديم شخصية المتطرف الدينى من داخله، وبما يسمعنا صوته، ويفتح لنا المغلق من أبواب شعوره.

صحيح أن الطاهر وطار حاول أن يجسّد رؤيا التطرف الدينى فى الجزائر، مؤخرا، بواسطة روايته «الشمعة والدهاليز». وحاول غيره بوسائط موازية ملاحقة تصاعد متواليات العنف العارى لجماعات الإرهاب الدينى.

ولكن كل هذه المحاولات تعود بنا إلى هموم الرواية العربية، وهموم المسرح العربى فى الوقت نفسه، خصوصا من المنظور المرتبط بحرص هذين النوعين على متابعة سرعة تغير عالمهما فى تعدد جوانبه وتنوعه اللافت، ومن ثم تفرض السؤال عن عدم تركيز الرواية العربية أو المسرح على حضور المثقف الإرهابى المنتسب إلى المجموعات المتطرفة المتمسحة فى رايات الدين وشعاراته، والنفاذ إلى أعماقه والكشف عنها. وهو سؤال يفرضه تزايد حضور المثقف «الإرهابى» من ناحية، وتصاعد ممارسات العنف العارى التى يمارسها فى المجتمع من ناحية موازية. وأضيف إلى ذلك الارتفاع الملحوظ لمعدلات ما ينتجه من

خطاب قمعي، اتسعت دوائره يوما بعد يوم إلى أن وصلت إلى ما وصلت إليه من كوارث لا نزال نعيش نتائجها.

ربما كان الأقرب إلى الخاطر في الاجابة عن السؤال، بعيدا عن تكرار ما سبق أن ذكرته في المفتتح، أن شيوع نموذج «الإرهابي» - المتطرف دينيا - يؤدى إلى تطبيع العلاقة بحضوره على نحو أو آخر، الأمر الذي يصرف انتباه العين المبدعة عن التحديق في النموذج فنيا والتأمل المتأنى المدقق لمكوناته روائيا. ويعنى ذلك أن سخونة الظاهرة التى يمثلها حضور هذا النموذج، وانغماس الروائي في علاقاتها المباشرة، وتورطه في نتائجها العملية التى تنعكس فعليا على وجوده اليومي، لا تتيح للروائي المسافة الجمالية التى يتمكن معها من الرؤية الفنية الهادئة لموضوع الظاهرة، ومن ثم المسافة الزمنية التي تمكنه من إعادة إنتاجها إبداعيا. ولكن هذا التبرير، وإن أشار إلى بعض الحقيقة، لا يشمل الحقيقة كلها، فسخونة الظاهرة لا تمنع بالضرورة من تناولها حتى فى توقدها، والتوتر الحَدِّيُّ للوعي الروائي لا يحتم التوقف طويلا عن معالجة ظاهرةٍ تؤرِّقه آنيا، ففي تقنيات الرواية - كما في وسائط الفن بوجه عام- ما يحقق للمبدع المسافة الكافية التى تيِّسر له امتلاك الموضوع والسيطرة على تَفَلُّتِه.

ويشبه التبرير السابق، في إشارته إلى بعض الحقيقة، تبرير ثان يرى أن الرواية العربية - إذا شئنا التخصيص الذى لا

يخلو من دلالة التمثيل - انشغلت بالقمع العارى الذى مارسته مؤسسات الدولة كثيرا، ولا تزال تمارسه فى هذا القطر العربى أو ذاك، وراح ضحيته الكثيرون من مثقفى اليمين واليسار على السواء. وهو قمع دفع الرواية العربية المعاصرة إلى الاحتجاج عليه، والكتابة ضده، وذلك على نحو غدت معه الكتابة الروائية عن القمع ملمحا بارزا من ملامح وجودها المعاصر. وحسبى التذكير مرة أخرى، وفى مصر وحدها، بروايات من صنف «الكرنك» لنجيب محفوظ، و«العسكرى الأسود» ليوسف إدريس، و«تلك الأيام» و«حكاية تو» لفتحى غانم، و«تلك الرائحة» و«شرف» لصنع الله إبراهيم، و«الزينى بركات» لجمال الغيطانى، وغير ذلك من الروايات التى تدل فى كثرتها اللافتة على تهوس وعى الأجيال الأحدث من كُتَّاب الرواية بالكتابة المضادة لعنف الأجهزة القمعية للدولة. وكان ذلك، ولا يزال، احتجاجا على ممارسات هذه الأجهزة وإدانة لها. وفى الوقت نفسه، كشفا وتعرية لآليات الدولة التسلطية التى احتكرت مصادر القوة والسلطة فى المجتمع لصالح النخبة الحاكمة، واخترقت المجتمع المدنى فأحالت مؤسساته إلى امتداد لأجهزة الدولة، واعتمدت فى شرعيتها على العنف والإرهاب بواسطة أجهزتها البوليسية.

•

لكن السبب السابق لا يصلح وحده تبريرا لظاهرة ندرة تصوير نموذج المتطرف الدينى فى الكتابة الروائية، حتى لو

ألححنا على أن هذا النموذج شاع فى حياتنا إلى درجة الألفة، وأن الكاتب الروائى يحتاج إلى درجة من البعد أو المسافة الجمالية التى تتيح له رؤية نموذج الإرهابى، من حيث هو إمكان لنمط روائى. وظَنِّى أن شيوع هذا النموذج لا يعنى بالضرورة معرفة الروائى به، فما أكثر النماذج الشائعة التى نتعامل معها من الخارج دون أن نقترب اقترابا حميما من عالمها الداخلى، وما أكثر النماذج المألوفة التى لا تشد انتباه الروائى إليها، ربما لأنها أصبحت طبيعية بمعنى من المعانى. وهى نماذج يظل عدم انجذاب عدد كبير من الكتابة الروائية إليها علامة دالة فى ذاتها، ومن ثم سؤالا يبحث عن إجابة.

وأحسب أن نموذج المتطرف الدينى - الإرهابى - لا يزال إلى اليوم نموذجا نائيا عن الوعى المحدث، وذلك منذ أن انحازت الكتابة الروائية إلى أبطالها المحدثين فوضعتهم فى الصدارة من أبنيتها على نحو ما أوضحت فى الفصل الاستهلالى. ويبدو أن العقل العربى المحدث بوجه عام ظل مشغولا باجتلاء صورته، باحثا عن أشباهه بالدرجة الأولى، غير منشغل بالقدر نفسه بنقائضه التى تتجلى فى نماذج لم تنل من الدرس التأملى والتفكيك الواعى للمكونات ما يتناسب وحضورها المقاوم لحضور هذا العقل المحدث. ولذلك ظل نموذج المتطرف الدينى، أو

الإرهابى، بوصفه نموذجا للحد الأقصى الذى يمكن أن يصل إليه المثقف التقليدى المعمم، بعيدا عن بؤرة التأمل الذى يغوص عميقا فى الشخصية التى ينطوى عليها النموذج، والوعى الذى يتجسد به. وكان من نتيجة ذلك أن ظل النموذج مسجونا فى قالب جاهز مصنوع سلفا، تعمل على ترسيخه أجهزة أعلام معادية، تلح على صفاته الخارجية المرتبطة بنواتج العنف الملازمة لشخصيته، لكن دون الكشف عن مكونات هذه الشخصية من داخلها، أو الكشف عن مبرراتها هى لما تقوم به، والحجج التى تعتمد عليها فى الآلية التبريرية التى تسوِّغ بها جرائمها لنفسها قبل غيرها.

والفعل الإيديولوجى لهذه الأجهزة مفهوم فى حدود أدائه لوظيفة تتعلق بنوع الخطاب الذى يُرادُ إشاعته، خصوصا من المنظور الذى يسعى إلى صرف المسؤولية فى تشكل ظاهرة الإرهاب الدينى عن الأنظمة السياسية القائمة، سواء فى الأزمات الاقتصادية الاجتماعية التى نتجت عن عجز هذه الأنظمة فى إدارة شؤون الأمة، وخلل العمل التعليمى والتثقيفى فى الأجهزة الخاصة بهما، والإحباطات النفسية والأخلاقية التى تعمقت مشاعر شباب غاضب لدرجة العنف بسبب الفساد الغالب على مستويات كثيرة. وليس من وظيفة الأجهزة الإيديولوجية المملوكة للدولة التسلطية تعرية الدولة التى تعمل لحسابها، ولا من طبيعتها

وضع هذه الدولة موضع المساءلة، حتى مع تصاعد ظاهرة تهدد الدولة نفسها بالخطر. ولذلك تعمل هذه الأجهزة - فى الأغلب الأعم، ومع بعض الاحتراس - على تصوير ظاهرة الإرهاب الدينى - ومن ثم نموذج المتطرف الإرهابى - معزولة عن الأسباب التى أدّت إلى تكونها، وإلى تزايد حضور نماذجها. وهى أسباب يرجع الكثير منها إلى أخطاء الدولة نفسها، وفشل أجهزتها ومؤسساتها فى حل المشكلات التى تواجهها أو المشكلات التى تتسبب فيها. وذلك وضع يترتب عليه، عادة، تصوير المتطرف الدينى، فى أجهزة الإعلام، بوصفه نبتة شيطانية، طارئة، أو قالبا جاهزا مصنوعا سلفا، لا نرى منه سوى الخارج، ولا يدفع انتباهنا إلى التحديق فى مكوناته والكشف عن جذوره وأسباب تولّده وتكاثره.

ولعلى فى حاجة إلى القول إن القالب الجاهز للنموذج، ما ظل على قالبيته الخارجية، يصعب تحويله إلى «نمط» روائى، وأنه يظل أقرب إلى الدمية الكرتونية منه إلى الكائن الحى ما لم يعانيه الروائى نفسه، أو يعاينه بأكثر من معنى، أى يتعرف عليه من الداخل معرفة خاصة، ويكون قريبا من دوائره على الأقل، أو حتى داخلا فيها بما يتيح له تمثل واستيعاب والتقاط تفاصيل التفاصيل لأدق دقائق المكونات التى يتكون منها هذا النموذج فى حضوره الحى. أقصد إلى الحضور الذى ينطوى على

تعارضات وتصارعات يتوتر بها النموذج الإنسانى الحى للشخصية ويغتنى بها، مهما كانت ملامحه، ومهما كان انتسابه إلى الشر المتجسد فى ممارسات عنف وحشى تدمى القلوب وترهب العقول.

وأتصور أن الميزة التى يتمتع بها الطاهر وطار فى هذا الجانب على وجه الخصوص هى التى مكنته من اختراق نموذج المتطرف، والغوص عميقا فى وعيه، والتجول بحرية داخل أقاليم لا شعوره. ويرجع ذلك إلى أن الطاهر وطار دَرَسَ فى «الزيتونة» الجامعة الدينية، وعرف الدراسات النقلية التقليدية الاتّباعية التى أسهمت فى تكوين الشيخ بوالأرواح الذى ينتسب إلى «الزيتونة» مثل المؤلف الذى أبدعه. ولا شك فى أن التكوين العلمى للطاهر وطار على هذا النحو أتاح له الاختلاط بنماذج مشابهة لنماذج الشيخ بوالأرواح، والاستماع إلى مبررات رفضها المجتمع المدنى، وتمثُّل طرائقها فى الحجاج الخطابى. وأخيرا، تعمق فهم الدوافع التى تدفع هذه النماذج إلى أن تستبدل لغة التكفير بلغة التفكير، منتجة خطابا قمعيا، تعمل مفرداته على أن تنتقل بالمستمعين من الانفعال الذى لا روية فيه إلى الفعل العنيف للإرهاب العارى.

وتستدعى حالة الطاهر وطار حالة لويس عوض فى روايته «العنقاء» على سبيل المشابهة فى دائرة معالجة الإرهاب من حيث

هو إرهاب، وذلك مع اختلاف منظور المعالجة بالطبع، ومغايرة هوية الفعل الإرهابى فى انتسابه إلى اتجاه مضاد تماما من المنظور الاعتقادى أقصد إلى أن رواية « الزلزال» تنبنى على إرهاب يقوم على التأويل الدينى الذى يفضى تعصبه إلى العنف العارى. وإرهاب رواية «العنقاء» إرهاب اعتقادى (ماركسى) يفضى تطرفه إلى العنف العارى نفسه مع الاختلاف فى الدرجة فحسب. وكلا النوعين من العنف ينسب الروايتين إلى معالجة الإرهاب، ولكن المعالجة التى يرجع نجاحها فى حالة الطاهر وطار إلى معرفة وثيقة حميمة بالمادة البشرية الحية التى صُنِعَ منها «نمط» الشيخ بوالأرواح، ويرجع نجاحها فى حالة لويس عوض إلى معرفة حميمة مشابهة بالمادة البشرية التى صيغ منها «نمط» حسن مفتاح.

هذه النتيجة تشبه إلى حد ما، وببعض الاحتراس، النتيجة التى انتهى إليها لويس عوض نفسه فى الاستبطان النقدى الذى صَدّر به روايته «العنقاء» أو «تاريخ حسن مفتاح». وهى رواية تدور حول أفعال العنف العارى لحركات الإرهاب التى انجرف إليها الشباب المصرى فى مصر الأربعينيات، خصوصا حين لم يبد فى أفق السياسة المصرية – مع نهاية الحرب العالمية الثانية – ما يوحى بأن تغيير أسس هذه السياسة يمكن أن يتم بغير

إراقة الدماء، وذلك بسبب استحالة التفاهم بين المصريين والإنجليز من جهة، وبين المصريين والمصريين من جهة أخرى. وكان كل شيء يشير، من منظور كل المتمردين على الأوضاع السياسية، إلى أن الاحتكام إلى السلاح هو المخرج الوحيد من المأزق الوطني والاجتماعي على السواء. ولذلك ظهرت طوائف العنف في مصر من نازيين وإخوان مسلمين وشيوعيين، وغيرهم من الذين احتكموا إلى السلاح، وحملوه بالفعل فرضا لما أرادوا.

هكذا، وُجِدَ متطرفو الإخوان المسلمين الذين نشروا الذعر في الوادى بقنابلهم المبثوثة في كل مكان، وكذلك متطرفو الشيوعيين الذين علمتهم الماركسية أن العنف جائز في سبيل الإنسان، مع أنهم كانوا في صميمهم من المثقفين الوادعين الذين لا يستطيعون قتل بعوضة رغم دعاواهم العريضة فيما يقول لويس عوض. وكانت النتيجة أن غمرت البلاد موجات من الإرهاب والدعوة إلى الإرهاب، تولدت منها رواية «العنقاء» أو «تاريخ حسن مفتاح» التي كانت موازاة رمزية لتصاعد عنف التطرف السياسي في قاهرة الأربعينيات.

لكن لماذا اختار لويس عوض الكتابة عن إرهاب شباب الشيوعيين وليس عن إرهاب شباب الإخوان المسلمين مثلا؟ الإجابة يقدمها هو نفسه على النحو التالي:

«لم يكن ممكنا أن أكـتب روايتى عن الإخـوان المسلمين لسبب بسيط. هو أنى رغم مـعـرفـتى بفلسفتهم ودعوتهم لم أكن أعرفهم معرفة الحى للأحياء. لم أخالط أحدا منهم مخالطة شخصية حتى أستطيع أن أعرف كيف يفكرون، وكيف يشعرون، وكيف يتجادلون، وكيف يفرحون، وكيف يتألمون، وما هو نسيج حياتهم اليومية، وما هى مشاكلهم التنظيمية. وفى كل عمل فنى لابد من خامة تُسْتَمدُّ من الحياة وتُرْسَمُ على الطبيعة بأدوات الفن المعروفة، وكانت الموديلات أو النماذج أمامى بغزارة بين صفوف الماركسيين الذين كنت أعرف منهم عشرات وعشرات وأخالطهم مخالطة يومية، وأصطفى الأصدقاء، وأتابع أولا بأول مشاكلهم العامة والخاصة. وكان الشيوعيون خامة ممتازة لأن جرثومة العنف لها وجود فى الفكرة الماركسية، ولا أقول بالضرورة ولكن بالإمكان على أقل تقدير».

هذا الكلام الذى قاله لويس عوض تصديرا لروايته «العنقاء» التى لم يطبعها للمرة الأولى إلا فى شهر مايو سنة

١٩٦٦، عن دار الطليعة البيروتية، قال مثله فتحى غانم فى روايته «تلك الأيام» التى نشرها مسلسلة على صفحات روزاليوسف ابتداء من شهر إبريل سنة ١٩٦٣، ولم يطبعها كاملة إلا عن مؤسسة التحرير سنة ١٩٧٢. ورواية «تلك الأيام» تشبه رواية «العنقاء» من حيث كونها تدور حول شخصية «الإرهابى» السياسى ومحاولة تحليله من الداخل. وشخصية الإرهابى فيها تشبه الإرهابى فى «العنقاء» من حيث الانتساب إلى التفكير المدنى الذى يستخدم العنف لتحقيق النموذج الذى يراه من الدولة المدنية.

وأهم من تحليلها، فى هذا السياق، أن نتوقف فى داخل الرواية، على ما قاله عمر النجار الإرهابى القديم لسالم عبيد أستاذ التاريخ المهتم بدراسة الإرهاب وفهم عوامله: «أنت لا تستطيع فهم الإرهابى إلا إذا كنت إرهابيا». ويرد عليه سالم النجار، وهو واثق أن كلامه سيفاجئه وربما يزعجه : «حتى هذا الكلام الذى تقوله موجود فى الكتب». وذكر له مقالا كتبه ألبير كامى عام ١٩٤٩ نشرته مجلة ورلد ريفيو World Review. وقد بدأ المقال بالسؤال نفسه بل بنصه، وهو: هل يستطيع أحد أن يتكلم عن العمل الإرهابى دون أن يشترك فيه؟ وقد ضحك عمر النجار فى ضيق عندما واجهه سالم عبيد بالإجابة غير المتوقعة،

وسأله إذا كان قد اشترك فى عمليات إرهاب. ويجيبه سالم عبيد بالنفى طبعا، فيواصل عمر النجار ضحكه قائلا: «إذن كيف تكتب عن الإرهاب؟ واندفع يؤكد... استحالة المشروع، بدعوى أن هناك أشياء غامضة فى النفس لا تقال. وإذا حاول أحد أن يعبر عنها، أو يفصح عنها عجز عجزا تاما». ولكن سالم عبيد لا يقنع بتبرير عمر النجار ويقول له: «لكنك تستطيع أن تقول كلمة أو جملة أو ربما حركة باليد أو لمحة على الوجه قد تساعدنى على تفهم هذا الشعور الغامض».

هذا الحوار الدال يصوغ وجهة نظر أساسية فى الظاهرة التى أحاول مناقشتها، خصوصا من الزاوية التى يقدّم فيها الحوار ما يؤكد ندرة إقبال الروائيين على الكتابة عن نماذج المتطرف الدينى، بسبب أنهم لم يعايشوا هذه النماذج، أو يكونوا مثلها بمعنى أو غيره. وتلك محاجة تمضى فى اتجاه محاجة لويس عوض التى تجزم بضرورة المعرفة الحميمة لما يسميه «خامة الحياة» التى يعاد إنتاجها فى نماذج روائية. ولكننى أتصور أنه لابد من بعض الاحتراس فى مواجهة هذه المحاجة رغم ماتنطوى عليه من أسباب متعددة للاقتناع بوجاهتها. وسبب الاحتراس أنها يمكن أن تنتهى بنا إلى نزعة حَدِّيةٍ، خصوصا لو مضينا مع لوازمها المنطقية إلى طرفها الأقصى الذى يخايل

بمعنى *المحاكاة*، ويردنا *إلى* منطق «لا يعـرف *الشوق إلا* من يكابده». وذلك طرف نحترس منه باستعادة ما سبق أن قاله ديهامل، فى كتابه الشهير «دفاع عن الأدب» الذى ترجمه إلى العربية المرحوم محمد مندور، عن فقر الموهبة التى تحتاج إلى معاناة الموضوع الذى تريد أن تكتب عنه وتعايشه معايشة الفاعلين له. أقصد إلى أن الروائى لا يحتاج إلى أن يكون إرهابيا كى يكتب عن الإرهاب كما ذهب عمر النجار الإرهابى القديم. إنه يحتاج فحسب إلى ما أشار إليه لويس عوض عن المعرفة الحميمة وليس *المخالطة الشخصية*، ومن ثم يحتاج *إلى* ما ذكره *المؤرخ* سالم عبيد عن المعرفة *التى* تبدأ من الكلمة أو الجملة أو الحركة باليد أو اللمحة للوجه، وتمضى لاستكمال نفاذها بالقراءة المعمقة والمتابعة المدققة والتأمل الفاحص والمراقبة اليقظة. ولا يحتاج هذا النوع من المعرفة التى يمكن أن تغدو حميمة إلى «المخالطة الشخصية» التى تحدث عنها لويس عوض بالضرورة.

وكون المعرفة الحميمة مطلوبة، بل ضرورية وحتمية، لا يعنى تحولها إلى معايشة أو مخالطة فعلية بالحتم، فالخيال الإبداعى يستعين بما يعرف على تجسيد ما لا يُعرف وما لم يمارسه الكاتب ممارسة فعلية. ولولا نعمة هذا الخيال ما استطاع نجيب محفوظ أن يجسِّد على نحو استثنائى شخصيات القوادين

واللصوص والمتصوفة والمتطرفين والإرهابيين وغير ذلك من الشخصيات التى لا تتطابق والممارسة الحياتية لنجيب محفوظ.

ومهما يكن من أمر، فمثال المعرفة التى أتحدث عنها فى هذا السياق، المعرفة التى هى وقود الخيال الخلاق والطاقة التى تدفعه إلى كمال إنجازه فى الإبداع الروائى، هى المعرفة التى مكنّت كاتبا إيطاليا كبيرا فى حجم أمبرتو إيكو من مقاربة شخصية المتطرف الدينى، فى روايته الشهيرة «اسم الوردة». وقراء هذه الرواية الفريدة يذكرون تميز شخصية المتطرف الذى انتهى به تعصبه إلى تدمير ميراث الدير الذى توهم أنه يحميه، المتطرف الذى يصفه جيوّم دو باسكرڤيل فى الرواية بأنه الشيطان، قائلا له:

«الشيطان ليس أمير المادة، الشيطان هو صلف الفكر، هو الإيمان دون ابتسام، الحقيقة التى لا يعتريها شك، فالشيطان قائم لأنه يعرف أين يذهب، ويذهب دائما إلى المكان الذى انطلق منه... حيث يعيش فى الظلمات».

ولم يستطع أمبرتو إيكو أن ينفذ إلى عقليات رهبان العصور الوسطى، والغوص عميقا فى الأدمغة المتحجرة المنغلقة

على نفسها، كاشفا عن آليات التعصب ونواتجه، إلا بعد أن قام بدراسة شاملة للعصر، وقرأ الكثير من الكتب التى أتاحت له معرفة هذه العقليات، وساعدته على تمثل هذه الأدمغة من خلال كتاباتها، ومن ثم استعادتها بواسطة الخيال الاسترجاعى، وإعادة إنتاجها روائيا لتعرية آليات القمع الفكرى، ومناوشة المصادر الخفية لعنفه العارى. ويعنى ذلك مرة أخرى أن المعرفة مهمة، لكن ليس إلى درجة ممارسة الفعل، أو الحياة الكاملة داخل هذا الوسط، ففى مذكرات قادة التطرف وكتاباتهم، والأصول القديمة التى يعتمدون عليها فى ميراث الاتِّباع الجامد، وممارساتهم العامة، وأخبارهم الخاصة التى يمكن أن تكون متاحة بشكل أو آخر، ما يلقى الضوء الكاشف، ويعين الخيال الروائى على إعادة إنتاج شخصية المتطرف الدينى فى دائرة الإبداع المستقلة بشروطها النوعية.

ولا ينفصل هذا السبب الأساسى فى تبرير ندرة حضور نموذج المتطرف الدينى فى الرواية العربية المعاصرة، فى تقديرى، عن سبب آخر يرتبط بالحضور القمعى، الفعلى والمباشر لهذه النماذج، وذلك من منظور المناخ الذى يخلقه وجودها، والأثر الذى تتركه على الروائيين بطرائق مباشرة وغير مباشرة. ولا يمكن للمرء أن يغفل، فى هذا السياق، تصاعد عنف القمع الذى

مارسته جماعات التطرف الدينى على المبدعين والكتاب بوجه عام، وذلك منذ أن نشر الطاهر وطار روايته سنة ١٩٧٤ . وهو التصاعد الذى أدى، كما أوضحت سابقا، إلى قتل أمثال عبدالقادر علولة فى الجزائر وفرج فودة فى مصر، والاعتداء على نجيب محفوظ ومكرم محمد أحمد على سبيل المثال فحسب. وأضف إلى ذلك استدعاء المبدعين أمام المحاكم على ذمة الحسبة، والتفريق بين نصر حامد أبو زيد وزوجه، ورفع تهمة الكفر سيفا مسلطا على رقاب المثقفين المدنيين بوجه عام وكتاب الرواية بوجه خاص. وقد سبق أن أوضحت أنه لم يكن من المصادفة الاعتداء على نجيب محفوظ بسبب رواية «أولاد حارتنا» التى لا يزال المتطرفون يصمونها بالكفر إلى اليوم، وإلصاق تهم الإلحاد والضلالة والفجور بكتاب متباعدين لا يمكن نسبتهم إلى تيار واحد.

حدث ذلك مع الطيب صالح الذى اعُترِضَ على تدريس روايته «موسم الهجرة إلى الشمال» فى جامعة القاهرة، وما إن سُمِحَ بها فى جامعة القاهرة حتى منعتها السلطات السودانية سنة ١٩٩٦ . وحدث ذلك مع محمد شكرى الذى منعت مجموعات الضغط المتمسح بالدين تدريس روايته «الخبز الحافى» فى الجامعة الأمريكية، وكانت مجموعات مماثلة قد منعتها فى المغرب

من قبل بقرار شفهى من البرلمان المغربى سنة ١٩٩٦. وقد انضم جبران خليل جبران إلى القائمة بروايته «النبى» التى كتبها بالإنجليزية. وليست بعيدة عن الأذهان الضجة التكفيرية التى عصفت برواية « الصقار» ودفعت كاتبها الشاب سمير غريب على إلى الهجرة. والصلة ليست بعيدة بين الدوافع التى أدّت إلى محاكمة علاء حامد على روايتيه: «مسافة فى عقل رجل» (سنة ١٩٩١) و«الفراش» (سنة ١٩٩٣) والدوافع التى أدّت إلى محاسبة ضابط الشرطة حمدى البطران لأنه كتب رواية «يوميات ضابط فى الأرياف» (سنة ١٩٩٨). وأضيف إلى ذلك اتهام مارسيل خليفة بالإساءة إلى الدين الإسلامى لغنائه قصيدة محمود درويش التى ضمنها قصة يوسف سنة ١٩٩٩. وأخيرا الهجمات الإرهابية التى أقامت الدنيا عندما أعادت «الثقافة الجماهيرية» نشر رواية الكاتب السورى حيدر حيدر «وليمة لأعشاب البحر» سنة ٢٠٠٠. ولا أريد أن أمضى فى استقصاء أو حصر الروايات الممنوعة على امتداد الوطن العربى، أو حتى حصر ضحايا الإرهاب من المبدعين والمفكرين، فما ذكرته مثال على ما لم أذكره من دلائل تصاعد القمع الذى تمارسه على الكتابة الروائية جماعات التطرف الدينى. وللأسف، تساعدها على ذلك، بشكل مباشر وغير مباشر، بعض وسائل إعلام ومؤسسات تعليم

الدولة المدنية التى تعمل هذه الجماعات على تقويضها، الأمر الذى أشاع حالة عامة من الخوف الداخلى، وخلق نوعا من الرقابة الداخلية عند الكتاب، وخلق نواةٍ جديدة من المحرمات (التابو) المعاصرة التى أصبح يتوجب على الكُتَّاب اجتنابها.

أذكر أن يوسف إدريس قال ذات مرة، منذ سنوات بعيدة، إن الحرية المتاحة فى العالم العربى كله لا تكفى كاتبا عربيا واحدا. هذه الحرية التى كان يتحدث عنها يوسف إدريس تقلصت مع مضى الوقت، ليس نتيجة إرهاب الأجهزة القمعية للدولة وحدها، وإنما نتيجة السلطة المتزايدة لمجموعات التطرف الموازية لسلطة الدولة المدنية والمعادية لها فى الوقت نفسه. والنتيجة، إضافة إلى المبررات السابقة، أن ظاهرة مثل ظاهرة التطرف الدينى ظلَّتْ أقرب إلى المحرم (التابو) الذى يحال بين الكتابة والاقتراب منه، وأصبح تناول شخصية المتطرف الدينى والنفاذ إلى أعماق وعيه ضربا من المغامرة التى لا تُعْرَفُ عواقبها، كما أصبح الغوص إبداعيا فى آليات التعصب التى تحكم فكر الإرهابى الدينى نوعا من المخاطرة التى تُخْشَى نتائجها، وذلك كله فى سياق ثقافة يغلب عليها التقليد، وتجعل من كل مساءلة للفكر الدينى - وهو فكر بشرى فى نهاية المطاف - نوعا من الهرطقة التى تبحر فى المحرمات، وتستوجب أبشع ألوان العقاب

التى ترهب الخصوم وتردع الفعل الخلاق للكتابة. ولكن لحسن الحظ لم تنعدم الجسارة من نفوس المبدعين، فدفعت أفراد الطليعة الأدبية إلى قبول التحدى الخطر، والكتابة عن التطرف الدينى فى آلياته القمعية، وخلق نماذج إبداعية تتولى مواجهة الإرهاب.

الفهرس

تنويه

دراسة «من المثقف التقليدى إلى المتطرف الدينى» سبق نشر صياغتها الأولى خلال شهرىّ نوفمبر وديسمبر ١٩٩٨ ويناير ١٩٩٩ فى جريدة «الحياة». ودراسة «الزلزال» نشرت صياغتها الأولى ما بين «الحياة» فى شهرىّ مايو ويونيو ١٩٩٩، ومجلة «العربى» فى شهرىّ أكتوبر ونوفمبر من العام نفسه. و«أقتلها» منشورة فى «الحياة» خلال شهر مايو ١٩٩٩. و«المهدى» فى «الحياة» يوليو وأغسطس ٢٠٠١. و«الأفيال» فى «الحياة» أغسطس وسبتمبر ٢٠٠١. و«منمنمات تاريخية» فى «الحياة» أبريل ومايو ١٩٩٤. و«فى بيتنا إرهابى» فى «الحياة» ١٩٩٤/٣/٢٧. و«الشمعة والدهاليز» فى «الحياة» ١٩٩٦/١/١٥. و«الزهرة والجنزير» فى «الحياة» ١٩٩٦/١/٢٢.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٠٧٠٦ / ٢٠٠٣

I.S.B.N 977 - 01 - 8561 - 2



وبعد أكثر من عشرة أعوام من عمر مكتبة الأسرة نستطيع أن نؤكد أن جيلاً كاملاً من شباب مصر نشأ على إصدارات هذه المكتبة التى قدمت خلال الأعوام الماضية ذخائر الإبداع والمعرفة المصرية والعربية والإنسانية النادرة وتقدم فى عامها الحادى عشر المزيد من الموسوعات الهامة إلى جانب روافد الإبداع والفكر زاداً معرفياً للأسرة المصرية وعلامة فارقة فى مسيرتها الحضارية.

الثمن ٣٠٠ قرش

الهيئة المصرية العامة للكتاب